جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في نقد القرنين الرابع والخامس الهجريين

إعداد الطالب

ضيف الله محمد المزايدة

إشراف

الأستاذ الدكتور خليل الرفوع

رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في أدب اللغة العربية قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة 2016

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في نقد القرنين الرابع والخامس الهجريين ضيف الله المزايدة 2016

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية
لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

نموذج رقم (١٤)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب ضيف الله محمد المزايده الموسومة بـ:

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في نقد القرنين الرابع والخامس الهجريين

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. خليل عبد الرفوع		21/11/2016	مشرفاً ورئيسا
أ.د. علي ارشيد المحاسنة		21/11/2016	عضواً
أ.د. ماهر أحمد المبيضين		21/11/2016	عضواً
د. سلامه هليل الغريب		21/11/2016	عضواً

عميد كلية الدراسات العليا

د.محمد عبدالرحيم المحاسنه

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: ٦١٧١٠
تلفون: ٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
sedgs@mutah.edu.jo dgs@mutah.edu.jo e-mail:
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

الإهداء

إلى أبي وأمي براً بهما

إلى زوجتي وأبنائي(ساجدة،ولين وبكر)

إلى كل من علمني حرفاً واستفدت من علمه

إلى الأخ علي محمد المزايدة

إلى الدكتور نواف بني عطية

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع

ضيف الله المزايدة

الشكر والتقدير

يسرني أن أتقدم بعميق الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور خليل الرفوع عميد كلية الآداب ومشرف الرسالة الذي لم يدخر جهداً في مساعدتي وتوجيهي وإرشادي نحو الطريق القويم في هذه الدراسة ، فقد قوم الكثير من الأفكار والاستنتاجات على مدار فصول البحث ومراحله المختلفة، ولقد أفدت الكثير من علمه الغزير،ولولا توجيهاته المستمرة لما رأى هذا العمل النور وأصبح إطروحة للمناقشة أمام كوكبة من العلماء.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذيّ في مادة النقد القديم في برنامج الدكتوراه، الأستاذ الدكتور علي المحاسنة والأستاذ الدكتور ماهر مبيضين فقد استفدت من علمهما الشيء الكثير وزادا المعروف معروفاً عندما تكرما وقبلا مناقشة هذا العمل المتواضع أمام علمهم الغزير، وتقويمه بعد ذلك ورده إلى جادة الطريق.

كما أتقدم بعميق الشكر والعرفان إلى الدكتور سلامة الغريب لقبوله مناقشة الرسالة وتحمل عناء قراءتها وتقويمها وإغنائها بوافر علمه الغزير ....لهم جميعاً كل الشكر والامتنان.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة

الملخص

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في نقد القرن الرابع والخامس الهجريين

ضيف الله محمد المزايدة

جامعة مؤتة، 2016

تقوم فكرة البحث على المقارنة بين معنى الصورة عند بعض النقاد المعاصرين مثل مصطفى ناصف وجابر عصفور في النقد الحديث، فالصورة عندهم قائمة على الخيال والتفاعل والتداخل بين أطراف التشبيه وغايتها إعادة تشكيل الواقع وفق ما تراه ذات المبدع وتفاعلها مع موضوعها ثم مقارنتها مع الصورة عند نقاد القرنين ونظرتهم إلى آلية التشبيه والاستعارة القائمة على المقارنة لا التفاعل وغايتها الوضوح والدقة والإفهام والمطالبة بالتناسب المنطقي الصارم بين أطراف التشبيه والتقليل من شأن الخيال كما يقر بذلك مصطفى ناصف وجابر عصفور، ثم ربط هاتين النظرتين بالصورة الفنية في الشعر الجاهلي وخصائصها الحسية والواقعية المأخوذة من العالم الواقعي وعلاقتها بعجز النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين خصوصاً بعد أن تبين أن هناك نظرتين في مسألة العجز، الأولى يمثلها بعض أصحاب المنهج التاريخي مثل طه إبراهيم ومحمد زغلول سلام وإحسان عباس وأحمد مطلوب وهي أن سموق الشعر الجاهلي واتساع مساحته في كتب النقاد القدماء والمطالبة بخصائصه الحسية التي تعتمد الوضوح والدقة والسير على نهج موضوعاته ومعانيه هي سبب في عجز النقد وحجب كل حقيقة تطورية للنقد القديم بما فيه نقد فترة الدراسة .

Abstract

Technical picture in the pre-Islamic poetry criticism in the fourth and fifth century AD

Mohammed Deif Allah bid

Mutah University, 2016

The idea of searching on the comparison between the meaning of the picture when some contemporary critics such as Mustafa Nassif and Gaber Asfour in modern criticism, the picture they have is based on fiction and interact and overlap between the parties to the analogy and purpose of reshaping reality according to what you see with the creator and their interaction with the theme and then compare it with the image when critics centuries and their view of the analogy and metaphor-based mechanism to compare not interact and purpose of clarity and precision and incomprehensible, and claim in proportion to the strict sense between the parties to the analogy and belittle imagination as recognized Mustafa Nassif and Gaber Asfour, then connect these two is the image of art in pre-Islamic poetry and characteristics of sensory realism taken from the real world and their relationship a deficit of cash in the fourth and fifth centuries AD, especially after it was discovered that there Nzertin the issue of the deficit, the first is represented by some of the historical method owners such as Taha Ibrahim and Mohamed Zaghloul peace and Ihsan Abbas and Ahmed is required it is that Smouk pre-Islamic poetry and breadth of an area in the books of the ancient critics claim sensory characteristics that depend clarity, accuracy, and walk on his themes and meanings approach is the reason for the cash deficit and the withholding of all truth evolutionary ancient criticism, including criticism of the study period.

المقدمة

تجمع هذه الدراسة بين الصورة الفنية في الشعر الجاهلي والنقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين, إذ درس الباحثون من قبل الصورة الفنية في الشعر الجاهلي بالاعتماد على الدراسة الميثولوجية، والنظرة الحديثة للصورة الفنية مثل: دراسة نصرت عبد الرحمن(الصورة الفنية في الشعر الجاهلي) ودراسة عماد علي الخطيب " الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي " وخرجت هاتان الدراستان بنتائج أهمها أن الشعر الجاهلي يمتلك صوراً حسية لها عمق وجداني أصيل إذ إنها غائرة في اللاوعي عنده , تصور همومه ونظرته إلى الكون والحياة, فصوره تحقق الخاصية النوعية في الشعر ألا وهو الخيال, إلا إن طبيعة هذه الدراسات وغاياتها لم تربط هذه النتائج بالنموذج الجاهلي السائد في كتب النقاد وكيف نظر إليه بعضهم بوصفه أحد أسباب عجز النقد, وقد درس باحثون من قبل النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين وفق منهجين؛ الأول: التاريخي وتمثله دراسة طه إبراهيم " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " ومحمد زغلول سلام " تاريخ النقد العربي والبلاغي عند العرب" وإحسان عباس " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " وأحمد مطلوب " اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري " والثاني: الفني بالاعتماد على الصورة الفنية والنظرة الحديثة لها, وتمثله دراستا مصطفى ناصف " الصورة الأدبية" و " نظرية المعنى والنقد الأدبي " ،ودراسة جابر عصفور " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " ويمكن أن نعد دراسة قاسم مومني " نقد الشعر في القرن الرابع " ضمن هذا الاتجاه, واللافت أن بعض الدراسات من النوع الأول نظرت إلى الشعر الجاهلي الذي هو أكثر كماً من غيره في كتب نقاد القرنين سبباً في عجز النقد؛ لأن الناقد في فترة الدراسة نشد خصائص الشعر الجاهلي دون أن يأخذ بالاعتبارِ التغير الزمني وإن قال غير ذلك_ كما يؤكد إحسان عباس_ فعند التطبيق لا يلتفت إلى الشعر المحدث، بل إلى الشعر الجاهلي الذي يعتمد على الوضوح والصور الحسية الدقيقة المأخوذة من العالم الخارجي التي تعبر عن عاداته وتقاليده وبيئته وأسلوب حياته, ولا تساعد صوره الحسية على نمو الخيال أو الانسجام مع الزمن الجديد الذي اختلفت قيمهُ وخصائصهُ الاجتماعية والسياسية عن العصر الجاهلي .

وأما الدراسات الفنية فقد اهتمت بالصورة الفنية الناقصة عند الناقد القديم وناقد فترة الدراسة_ التي اتكأت على الوضوح والدقة، والتناسب المنطقي الصارم بين المشبه والمشبه به ،والحد من فاعلية الخيال، ومقارنتها بالنظرة الحديثة، ونسبت عجز النقد في هذين القرنين إلى الناقد العربي الذي خلط بين آراء أرسطو في كتابيه(فن الشعر) و(كتاب النفس) فهو في نظرهم _لم يع حقيقة ما أراده أرسطو في المحاكاة التي رفع من قيمة الخيال فيها, بل إن ناقد القرنين نظر إلى الشعر من خلال المحاكاة في كتاب(فن الشعر) والمدركات الحسية التي يعتمد عليها الشعر وتصل إلى المخيلة دون أن تخضع للعقل فالمعرفة التي يقدمها الشعر ناقصة, وأن أرسطو لم يجمع بين فاعلية المحاكاة في كتاب (فن الشعر) وأصل المعرفة في المدركات الحسية في (كتاب النفس) – كما يقول هؤلاء النقاد – ويؤكدون أن الناقد القديم وناقد فترة الدراسة جمع بينها لهذا طالب أن يقوم الشعر على أساس تخيلي عقلي حتى يكون ذا فائدة في خدمة الجمهور والحاكم وبذلك تكون هذه الدراسات قد أخرجت الشعر الجاهلي ضمنياً من كونه أحد أسباب عجز النقد غير أنها لم تشر إلى ذلك وهذا ما يحاول البحث تأكيده والتعمق فيه, فقد وقف الباحث من خلال الدراسات السابقة على أربع نتائج أولاً : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ليست ساذجة بل هي عميقة وتحقق الخيال المنشود في العملية الإبداعية من منظور النقد الحديث, ثانياً : أصبح هناك جدلية في عجز النقد بين النموذج الجاهلي والفلسفة, ثالثاً : رفع التهمة عن الشعر الجاهلي ضمنياً دون الإشارة أو التعمق في ذلك. رابعاً : عدل مصطفى ناصف في كتابه الثاني " نظرية المعنى في النقد الأدبي" عن مقولة خلط الناقد القديم بين الآراء الفلسفية إلى إشارات سريعة مفادها أن الفلسفة نفسها هي السبب في عجز النقد من خلال نظرتها إلى الصورة الفنية.

وقد سعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق عدد من الأهداف :

أولاً : الوقوف على حقيقة العجز في نقد القرنين الرابع والخامس الهجريّين بين الجدلية التي تجمع بين النموذج الجاهلي والخلط بين آراء الفلسفة أو الفلسفة نفسها, فقد وقف الباحث على بحث بعنوان (جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي) لأحمد أمين، إذ يصف الشعر الجاهلي فيه بالجاني على الأدب العربي من خلال خصائصه وموضوعاته .

ثانياً : إن الإشارة التي قدمها مصطفى ناصف في كتابه " نظرية المعنى في النقد الأدبي" من أن الفلسفة اليونانية نفسها هي سبب عجز النقد،دفعت الباحث أن يدرس الفلسفة محاولاً التعمق في آرائها بالاعتماد على بعض كتب الفلسفة مثل: كتاب(جمهورية أفلاطون), وكتابي (فن الشعر) و(النفس) لأرسطو والاعتماد على الشروحات الحديثة لهذه الكتب, و(السياسات المدنية) (وإحصاء العلوم) و(رسالة في قوانين صناعة الشعراء) للفارابي (339هـ) و(رسائل أخوان الصفا) لمجموعة من المؤلفين في القرن الرابع, و(رسالة حي بن يقظان) لابن سينا (427هـ) و(تاريخ الفلسفة العربية) لحنا الفاخوري وخليل الجر (وتاريخ الفلسفة الإسلامية) لهنري كوربان, للوقوف على حقيقة واضحة تدعمها المقدمات والنتائج, فهل يقع اللوم على الناقد الذي خلط بين آراء الفلسفة دون وعي وأوجد مصطلح التخييل الشعري الذي لا يرى قيمة تذكر في الشعر إلا من خلال تحويله إلى تخييل عقلي, أم أن ناقد القرنين كان واعيًا ودارساً جيداً للفلسفة وفهم المقصود من آراء أرسطو في كتابيه حتى افترض أنه رفع قيمة الشعر من زاوية الخيال لغايات محددة، وأنقص من قيمته من خلال المعرفة التي يقدمها من زاوية أخرى.

ثالثاً : الوقوف على أسباب سموق النموذج الجاهلي كما يقر بذلك إحسان عباس في كتب النقاد في فترة الدراسة مثل: (عيار الشعر) لابن طباطبا (322هـ), (الزينة) للرازي (332هـ) و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر (337هـ) و(الموازنة) للآمدي (370هـ) و(النكت في إعجاز القرآن) للرماني (384هـ) و(بيان إعجاز القرآن للخطابي) (388هـ) و(كتاب الوساطة) للقاضي الجرجاني (392هـ) و(الصناعتين) لأبي هلال العسكري (395هـ) و(إعجاز القرآن) للباقلاني (403هـ) و(العمدة) لابن

رشيق القيرواني (456هـ) و(شرح المعلقات السبع) للزوزني (468هـ) و(أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني (471هـ) حتى ظن البعض أن سموقه واتباع خصائصه سببٌ في عجز النقد،ثم هل كانت الفلسفة اليونانية التي تقدس العقل وتفضل الوضوح سبباً في اختيار هذا النموذج بما يحمله من خصائص الصورة الحسية والدقة والوضوح والاعتماد على الواقع والعالم الخارجي وما علاقة بعض أفكارها مثل النموذج الأمثل والمادة والصورة في قضايا النقد في فترة الدراسة؟ .

رابعاً : هل كل من عد الشعر الجاهلي سبباً في عجز النقد كان في الحقيقة ينظر إلى المقياس الذي قام عليه النقد في نماذجه التي اختارها منه؟، ولم يلتفت إلى الأساس الخفي الذي أوجد هذا النموذج، وهي الفلسفة بحيث أنه كان النموذج الأمثل فاختاره لأنه يمثل الصور الحسية البعيدة عن الخيال والقريبة من الواقع الذي يقبله العقل كما يعتقد ناقد القرنين.

خامساً : يحاول الباحث إخراج الشعر الجاهلي وناقد فترة الدراسة من تهمة عجز النقد وإضافتها إلى الفلسفة اليونانية الوافدة إذا أسعفته الأدلة والبراهين على ذلك .

والباحث يتتبع المنهج نفسه الذي سار عليه من قبل مصطفى ناصف، وجابر عصفور، ونصرت عبد الرحمن، في نظرتهم للصورة الفنية في التراث النقدي القديم على أساس فهم معاصر للصورة الفنية, فالصورة عندهم في نقد القرنين يمثلها التشبيه والاستعارة ، فالباحث يجمع بين آراء النقاد الثلاثة من خلال نظرتهم للصورة الحسية وعمقها الوجداني والتخيلي , إذ إنها المنطلق الأساسي الذي يعتمد عليه الخيال في رسم صورته وما يحمله من عواطف ومشاعر, أيضاً النظر إلى الصورة الفنية من خلال جمالية الاستعارة التي تلغي الحواجز الخارجية بين المشبه والمشبه به وتحقق التفاعل والاندماج وكل هذا مجال تطبيقه النص الجاهلي الذي استشهد به ناقد القرنين الرابع والخامس الهجري في كتابه النقدي من خلال تحليل هذه النصوص وتأويلها؛ لذلك يمكن أن نصفه بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يحاول الباحث فيه الكشف عن عمق الصورة الفنية خلافاً لما قدمه ناقد القرنين من غاية حرفية منطقية صارمة تلغي الشاعرية والإبداع الفني عند الشاعر الجاهلي، وتجعل شعره فقط نموذجاً ومقياساً للصواب والخطأ, كما أن الباحث يشير إلى إفادته من المنهج الاستقرائي في إحصاء

الشعر الجاهلي الموجود في كتاب الناقد القديم حتى يبني النتائج على مقدمات دقيقة ولابد من الإشارة إلى أن أقرب الدراسات السابقة للبحث من جهة أثر الفلسفة في النقد هي دراسة سعيد عدنان في 1988م تحت عنوان (الاتجاهات الفلسفية في النقد العربي)وقد ربط فيها الباحث العلاقة بين الأفكار الفلسفية وبعض قضايا النقد إلا أن حديثه كان منصباً على ايجابيات الفلسفة ولم يتعمق في أثرها السلبي على النقد أو يحاول ربطها بالصورة الفنية التي طالب بها الفيلسوف اليوناني وكيف أثر مفهومها على الصورة في النقد العربي.

من أجل ذلك ؛ ظهر البحث في صورته النهائية بمقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة كما يلي :

أولاً : ففي التمهيد, قدم الباحث ملخصاً لبعض الدراسات النقدية بشقيها التاريخي والفني وكيف نظرت إلى أسباب سموق الشعر الجاهلي وعجز النقد؟_ الذي انحصر كما يخيل إلى الباحث_ بين الشعر الجاهلي والفلسفة ثم الحديث عن الفرق بين التطور والعجز في القرنين الرابع والخامس الهجريين,ثم تقديم نبذة عن بداية دخول الفلسفة إلى العرب وتأثرهم بها.

ثانياً : وفي الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان (جدلية العجز في الصورة الفنية عند ناقد القرنين بين الفلسفة والشعر الجاهلي), وقد درس الباحث من خلاله علاقة الفلسفة بالنقد ثم الفلسفة اليونانية وأهم مبادئها ونظرتها للكون والحياة والمجتمع والشعر ووظيفته, واهتم الباحث في هذا الفصل في النص النقدي عند ناقد القرنين، وأثر الفلسفة في وجوده، وعلاقتها بالشعر الجاهلي، وكيف نظرت للصورة الفنية فيه على أساس منطقي صارم، وأسباب اتساع مساحته في كتب هؤلاء النقاد، وأخيراً حاول الباحث إنهاء الجدل الذي افترض أن الدراسات السابقة أوجدته في موضوع العجز في النقد .

ثالثاً : وجاء الفصل الثاني تحت عنوان(تباين الصورة الفنية بين نقد القرنين والنقد الحديث في الشعر الجاهلي) وقد وقف الباحث عند معنى الصورة قديماً وحديثاً, وكيف نظر إليها ناقد القرنين والبحث عنها من خلال التشبيه والاستعارة كما فعل من قبل مصطفى ناصف وجابر عصفور في التراث القديم وغاية الصورة في العملية

الشعرية عند ناقد القرنين والنظر إليها على اساس منطقي بين اطراف التشبيه وان غايتها تعليمية فقط ؟ومقارنتها بآراء النقاد والمعاصرين حول معنى الصورة ،مثل: مصطفى ناصف, وجابر عصفور, وحفني محمد شرف, وعبد الفتاح نافع, ومحمد غنيمي هلال, وعز الدين إسماعيل, وعبد القادر الرباعي, وصلاح فضل, ثم درس الباحث الخيال في الشعر الجاهلي، وفاعليته في الطيف وقيمة الصورة الحسية فيه، وفاعلية التشبيه والاستعارة في نصوصه، مثل: (معلقة عنترة) (وطرفة)، ونصوص أخرى لشعراء جاهليين، ومقارنتها بالنص عند ناقد القرنين وطريقة شرح لها, وخرج الفصل كما يعتقد الباحث بنتيجة واضحة حول قيمة الشعر الجاهلي ومدى فاعلية الخيال والعاطفة فيه عندما نظر إليه من خلال النظرة الحديثة للصورة, وربطها مع قضية عجز النقد وعلاقته به .

رابعاً : وتناولت الدراسة في الفصل الثالث : (أثر الفلسفة في توظيف الشعر الجاهلي في كتابي نقد الشعر لقدامة وإعجاز القرآن الكريم للباقلاني) وهو الفصل الذي يعد في_ نظر الباحث_ المجال التطبيقي للدراسة, فقد جمع بين الفلسفة وأثرها في اختيار الشعر الجاهلي، وطرق توظيف هذا النموذج من خلال الحديث عن قيمة الكتابين النقديين، وعلاقة الفلسفة بقضايا الكتابين من مثل: (اللفظ والمعنى) و(النظم) و(الصدق والكذب) عند قدامة ،ومقولة الشعر صناعة ، ودورها في منهج الباقلاني في إعجاز القرآن، وإيجاد مصطلح التباين الذي يوجد في الشعر خلافاً لآيات القرآن الكريم، وأسباب اختياره لمعلقة امرئ القيس وطريقته في شرح أبياتها، ونظرته إلى الصورة الفنية فيها على أساس أن الشعر لا يقدم معرفة كاملة؛ لأنه تخييل كاذب ومقارنتها مع التحليل والتأويل الذي قام به الباحث للمعلقة من خلال النظرة الحديثة للصورة، ثم دراسة المآخذ على الكتابين وأثرهما في مسيرة النقد العربي .

خامساً : ثم اتبع الباحث الدراسة بخاتمة لخص فيها النتائج التي توصل إليها البحث والخطوط العريضة التي وقف عليها .

ومن الصعوبات التي واجهت الباحث أن النص الشعري الجاهلي في بعض كتب (ناقد القرنين) يأتي أحياناً مختلفاً في لفظة أو لفظتين عن النص الموجود في ديوان الشاعر؛ فحاول الباحث أن يختار أقربها إلى الصحة ومن ثم اعتماده .

ولابد من الإشارة إلى أن الباحث كرر بعض النصوص الفلسفية والنقدية؛لأن الفلسفة تنظر إلى الكون والحياة من خلال أفكار أساسية تطبقها على جميع جوانب الحياة, فالباحث في كل تكرار كان يهدف إلى غاية جديدة يحققها النص وتخدم أهداف الدراسة .

والله نسأل أن ينفعنا بما قدمنا ويسدِّد على طريق الخير خطانا, إنّه نِعْمَ المولى ونعم المجيب.

التمهيد:

عندما يتصفح الدارس بعض كتب النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين يجد أن الشعر الجاهلي يغطي مساحة واسعة منها،وهو بلا شك يستحق تلك المكانة، فهو منبع شعر العرب ومقياس لغتهم ومعاني ألفاظهم, فقد نظر إليه ناقد القرنين نظرة إجلال وتقدير، ومقياساً يقوّم من خلاله كل إنتاج شعري حديث؛ فمساحة الشعر الجاهلي عند ابن طباطبا(322هـ) تفوق نصف عدد الأبيات إذ تصل إلى ثلاثمائة وواحد وأربعين بيتاً منها مائة وستة وأربعون بيتا لشعراء غير جاهليين([1]).

ويقف إحسان عباس على الظاهرة نفسها عند قدامة بن جعفر(337هـ) وشدة اهتمامه في الشعر الجاهلي إذ يقول (ولابد أن يحس من يقرأ نقد الشعر أن مؤلفه ضيق الصدر بالشعر المحدث)([2]) وأما مقياس الشعر عند الآمدي(371هـ) فلا يخفى أن أساس خصائصه النموذج الجاهلي القديم الذي يعتمد الوضوح والدقة والصور الحسية المأخوذة من العالم الخارجي وهو المبدأ نفسه عند الباقلاني (403هـ) وعبد القاهر الجرجاني(471هـ) ، يقول شوقي ضيف في خصائص الشعر الجاهلي (خذ فضائلهم التي طالما أشادوا بها في حماستهم ومراثيهم ومدائحهم فستجدها دائما تساق في مادة الإنسان الحسية فهو لا يتحول بها إلى معناً ذهنيٍ عام ، يصور إحساسه بالبشرية جميعاً في هذه الفضيلة أو تلك فهي تقترن بشخص معين يتحدثون عنه)([3]) ولا يتفق الباحث مع هذه الرؤية في قوله لا يتحول بها إلى معنى ذهني عام ,فهذه الحسية التي وصف بها الشاعر الجاهلي كأن يصور الفتاة بالشمس والغزالة, والشجاع بالسيف والأسد، أصبحت عند بعض الدارسين سبباً في عجز النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريّن استناداً على إنه النموذج السائد في كتبهم ،يقول

---

[1] – انظر, العلوي, ابن طباطبا 2005م, عيار الشعر وتحقيق عباس عبد الستار, ط2, دار الكتب العلمية , بيروت– لبنان .

[2] – عباس , إحسان 1983م, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ط4, دار الثقافة , بيروت – لبنان , ص20.

[3] – ضيف, شوقي, تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي, ط22, دار المعرفة, مصر , ص220.

طه إبراهيم (أهو التعصب؟ أهو الجمود؟ أهو القصور عن إدراك ما جاء به المحدثون أهو الخوف على الأصول القديمة من الضياع ، ندع ذلك ونمضي)(1).

غير أنه يشير إشارة خفية إلى سبب آخر؛ لهذا الجمود ولعله كان يقصد الفلسفة الوافدة على الناقد العربي منذ القرن الأول الهجري إذ يقول في وصف النقد بأنه(خليط فيه مزاج عربي وفيه أمزجة غير عربية)([2]) .

وأما محمد زغلول سلام فقد كان ناقلاً لآراء النقاد القدماء مناقشاً لها في بعض الأحيان إذ يقول في الشعر القديم موجهاً الخطاب لابن طباطبا (فهو ينسب للقدماء فضيلتين أولهما السبق إلى المعاني الشعرية وهي فضيلة لا يد لهم فيها بل إن وضعهم الزمني هو الذي كفلها لهم والفضيلة الثانية الصدق) ([3]) ثم يختفي النموذج الجاهلي كأحد أسباب عجز النقد عنده وتظهر الفلسفة (واتهمت الفلسفة اليونانية والمنطق بالجور على النقد العربي وبتجفيف مائه وإخراجه عن روحه العربي إلى مجموعة من القواعد والقشور التي تبتعد عن لب النقد)([4]) وأما الناقد إحسان عباس يحصر عجز النقد في عاملين الأول: النموذج الجاهلي السائد في كتب النقاد والثاني:الناقد الذي فقد التوازن مابين نظرة تقديس وإجلال للشعر الجاهلي وبين حالة التطور التي تستدعيها ظروف العصر (وقد كان سموق النموذج الجاهلي ثم حركة الإحياء لتلك النماذج في العصر الأموي وبعض العصر العباسي واتخاذها قبلةً للجميل أو الرائع سبباً في حجب كل حقيقة تطورية) ([5]) .

---

1 – إبراهيم , طه1973م, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ط1, لجنة الترجمة والتأليف, ص156.

2 – إبراهيم ، طه ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 14.

3 – سلام, محمد زغلول 1964م, تاريخ النقد العربي والبلاغي عند العرب, دار المعارف– مصر, ص5.

4 – سلام, محمد زغلول 1964م, تاريخ النقد العربي والبلاغي عند العرب, دار المعارف– مصر, ص18.

5 – عباس , إحسان 1983م, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص12.

ويتحدث أحمد مطلوب عن الشعر الجاهلي وسموقه في كتب النقاد في القرن الرابع الهجري ويعلله بأسباب التعصب لهذا القديم (وكانت العناية بالقديم والتعصب له أوضح ما يكون)([1]) .

ويشير إلى أن الناقد العربي اتصل بالفلسفة اليونانية واطلع على كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو إلا إنه لم يطبق هذه الآراء –وهذا خلاف ما يقوله أصحاب الدراسات الفنية للصورة في النقد فترة الدراسة – إذ يقول: (ولو وجد النقد المتأثر بالثقافة الأجنبية مجالاً للتطبيق كان عند العرب فنون جديدة من الأدب ولكنهم ترجموا كتابي الخطابة والشعر ودرسوهما واهتموا بهما شرحاً وتلخيصاً من غير أن ينظروا إلى مآثر الكتابين من آراء وما تحدث فيها من فنون)([2]) .

والدراسات السابقة التي ذكرناها يغلب عليها الطابع التاريخي في حين أن هناك الدراسات الفنية التي تعرضت للنقد القديم بمافيه نقد القرنين _ من خلال دراسة الصورة الفنية ، قد أخرجت النموذج الجاهلي بطريقة غير مباشرة من تهمة العجز – دون أن تشير لذلك وهذا ما يحاول البحث النهوض به وتقديمه بصورة واضحة – ونسبته إلى ناقد القرنين الذي خلط بين الآراء الفلسفية بوعي أو بغير وعي منه دون أن يعي خطورة هذا المزج أو الخلط – ويبدو أن ذلك إجحاف في حق ناقد القرنين على حساب رفع مكانة الفلسفة _وهو الأمر الذي يراه الباحث على غير هذا الوجه ويحاول إثباته وإضافته للفلسفة نفسها_ إذا أسعفته الأدلة والبراهين – وما يهمنا هنا أن هذه الدراسة نظرت إلى الصورة الحسية وهي إحدى الخصائص النوعية للشعر الجاهلي بأنها ذات بعد وجداني عميق له ارتباطه الشديد مع خيال الإنسان الجاهلي وهمومه، يقول مصطفى ناصف عن الصورة الحسية: (حيث يضطر المرء إلى أن يعبر عن إدراكات غير حسية باصطلاحات وحدود حسية ،فالعواطف والمشاعر

1 – مطلوب, أحمد, اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري, ط1, وكالة المطبوعات, بيروت– لبنان, ص323.

2 – مطلوب, أحمد, اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري, ص325.

والانفعالات لا يمكن أن يتحدث عنها إلا بالإشارة ما إلى شيء في العالم المادي)([1]).

وقد حدد الإطار العام للصورة الأدبية إذ يراها قائمة على الخيال والذي يحقق جمالية الخيال في نظره هي (الاستعارة)،فهو يفضل لفظة استعارة على لفظة صورة (تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كل ماله صله بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحسي أكثر صواباً لأنه أوفى تحديداً)([2]) ويشير إلى قيمة الصورة الحسية من خلال ربطها بالأسطورة (إن الاستعارة تتسرب في أعماق كونية حين يبدو الشاعر مشدودا إلى جزئي ....كان الإنسان القديم يستعين بالأسطورة ليجلب الخير ويدفع الشر يستعين بها لأنها تثقف وحشيته وتدفعه إلى الحدث)([3]) .

ويبدو أن الفكرة تلك تتشابه إلى حد بعيد مع فكرة نصرت عبد الرحمن إلا أن الأخير حاول من خلالها رفع الجناية التي وجهت للشعر الجاهلي على الأدب العربي وبأن صوره حسية لا وجود للخيال فيها فالصورة عند نصرت لها أساس ميثولوجي قائم على الأسطورة التي تعبر عن قصة مجازية تخفي أعمق المعاني وراء الإشارات الحسية(الصورة في الإطار الرمزي تبلغ الوجود الشعري للصورة الجاهلية أو الدلالة الباطنية لها، ولا بد أن نربط في هذا الباب بين الوجود والمعتقد الجاهلي معتمدين في دراسة المعتقد على كتب الميثولوجيا الحديثة)([4]) لكن طبيعة البحث وغايته في الدراسة لم تعط مجالاً لمقارنة تلك النتائج بالصورة الفنية عند الناقد القديم التي كانت غايتها أن تعبر عن الواقعية والمنطقية فهي لا تقبل التداخل بين أطراف المشبه والمشبه به ... ويشير مصطفى ناصف إلى قضية العجز في فهم الصورة الفنية في

1 – ناصف ،مصطفى ،(1983)،الصورة الأدبية ،ط3، دار الأندلس ،بيروت ،لبنان ،ص128.

2 – ناصف ،مصطفى ،(1983)،الصورة الأدبية،ص 129.

3 – ناصف،مصطفى ،(1983)،الصورة الأدبية،ص8.

4 – عبد الرحمن ، نصرت (1982)،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ،ط2 ،مكتبة الأقصى.

كتابه (الصورة الأدبية) ويرفع اللوم عن أرسطو ويوقعه على الناقد القديم وناقد القرنين الذي فهم المحاكاة على أساس من التشبيه القائم على التخيل([1]) .

ثم يقف مصطفى ناصف عند وظيفة الشعر التي تحولت من متعة خيالية وجدانية إلى متعة ذهنية قائمة على فكرة التحسين والزينة الخارجية فقط (وفكرة التحسين والزينة في القرن الرابع تطغى على التعبير والبيان في القرن الثالث والكشف شبه المتعمد عن الذكاء والمتعة الذهنية دون الخيالية)([2]) إلا إن نظرته للعجز في النقد القديم بدأت تتحرك نحو الفلسفة الوافدة نفسها وخف وقع حديثه عن لوم الناقد القديم وناقد فترة الدراسة في كتابه (نظرية المعنى في النقد العربي) وسيوضح البحث الأسباب التي دعت إلى الاختلاف عند هذا الناقد ،ويأتي الناقد جابر عصفور ويتبعه قاسم المومني تبعاً حثيثاً ويسير على نهجه في هذه الدراسة ،حيث يدرس الأول الصورة الفنية عند الناقد القديم من خلال الأنواع البلاغية المعروفة (التشبيه والاستعارة) ويتعرض إلى مادة الخيال عند العرب من خلال مصطلح التخيل عند الفلاسفة المسلمين والعرب وخصوصاً الفارابي ،ويؤكد أنه جمع بين آراء أرسطو في كتابي الشعر والنفس حتى (جعل الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح فيرى أن غاية الشعر تتمثل بما يوحي به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر إليها المتلقي) ([3]) .

ثم يشرح جابر عصفور عملية التخييل الشعري كما فهمها الفارابي وبأن أساسها الإدراك الحسي الذي ينشأ عن القوة الحاسة فهي قوة يشترك فيها الإنسان والحيوان على السواء وتؤدي للقوة النزوعية التي هي من خصائص أي نفس في الكون فهي بمثابة الرد السريع الذي ينتج عن الإدراكات الحسية وهذه الإدراكات لا تخضع إلى قوة العقل وسلطانه وكذلك هو الشعر ناتج عن هذه الصور الحسية التي

---

1 – انظر، ناصف ،مصطفى ،(1983)،الصورة الأدبية،ص119.

2 – ناصف ،مصطفى ،(1983)،الصورة الأدبية،ص122.

3 – عصفور،جابر، (1992)،الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ط3،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ص 23–24.

تجتمع في المخيلة القائمة على التوهم كما يتوهم الرجل الذي يسير ليلاً بأنه رأى شيئا فتتحرك القوة النزوعية عنده وهذه العملية تتم دون أن يكون للعقل سلطان فيها فالمعرفة التي تأتي من الشعر أساسها التوهم ويجب أن تستغل في خدمة الجمهور من خلال النظر إلى الخاصية النزوعية عنده وحث إلى أمرها أما إن أراد تقديم معرفة تفيد الجمهور فيجب أن يكون التناسب المنطقي الصارم بين المشبه والمشبه به([1]) وبهذا تصبح الصورة الفنية نقلاً للعالم الخارجي فعندما يقف ابن طباطبا عند قول المثقب العبدي([2]) :

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لها وَضيني أهذَا دِينُهُ أَبَداً وَدِينـــي
أَكُـلَّ الـدَّهْرِ حَـلٌّ وَارْتِحـَـالُ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ ومايَقِيني

يعلق ابن طباطبا على البيتين السابقين بقوله:(وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات المغلقة والإيماء المشكل ... ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ....فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ،وإنما أراد الشاعر أن ناقته لو تكلمت لأعربت عن شكواها)([3]) فجابر عصفور لا يقبل هذا التناسب الصارم الذي يطلبه ابن طباطبا في طرفي الاستعارة(المشبه والمشبه به) الذي يجب أن يكون مقارباً إلى الحقيقة القائمة على المقارنة بل ينظر إليه على أساس النظرة التفاعلية: (فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها ....ولكن الناقد القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئاً من هذا لأنه يصدر عن مقولة أساسية، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلي)([4]).

---

1 – انظر، عصفور،جابر، (1992)،الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي،ص65-67.

2 – العبدي ،المثقب،(1971)،الديوان ،حسن كامل الصيرفي ،جامعة الدول العربية ،معهد المخطوطات،195ص.

3 – العلوي ،ابن طباطبا،(2005)،عيار الشعر ،ص123.

4 – عصفور،جابر، (1992)،الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي،ص206.

وهذا الموقف بين الناقدين القديم ابن طباطبا والمعاصر جابر عصفور في شرح الأبيات السابقة هو مدار بحثنا فقد رأينا أن الصورة الحسية المطابقة للواقع هي مطلب ناقد القرنين وهي التي من خلالها تعرض النموذج الجاهلي للنقد باعتبار أن الحسية هي صفة للشعر الجاهلي القائم على معطيات العالم الخارجي بينما الصورة الفنية من منظور النقد الحديث تنظر إلى المشبه والمشبه به نظرة تفاعل وتداخل يسمو فيها الخيال وتتفاعل الذات مع موضوعها ,إلا أن دراسة جابر عصفور اعتمدت على النموذج القديم في شتى العصور السابقة ولم تتفرغ لدراسة النموذج الجاهلي وحده ولم ترفع بالتالي اللوم عن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي كما نظر إليها ناقد القرنين بعبارة واضحة دقيقة بل أنّ نفهم هذه القضية ضمناً عنده لا تصريحاً عندما يوقع اللوم على الناقد الذي جمع بين الآراء الفلسفية ولم يع خطورة الجمع :(تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها دون أن يدرك الفارابي مدى ما يمكن بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض ومدى ما يمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق)([1]) ويقول قاسم مومني عن آلية التخييل التي فهمها ناقد القرن الرابع من كتاب النفس لأرسطو(تظل القوة المتخيلة أسيرة الحس مقيدة بقيوده وتظل حركة التخيل تتحرك داخل إطار مدركات الحس ومعطياته وتظل نتيجة لذلك عرضة للاتهام بالقصور ومصدراً لسوء ظن في قيمة النشاط الصادر عنها ...فالحس ينظر إليه مصدراً لسوء ظن متأصل بقيمة التخيل وطبيعته وأساساً قوياً للإلحاح على ضرورة ارتباط التخيل الإنساني بقوة العقل)([2]) .

وقد أدى هذا في النهاية إلى المطالبة بالتناسب المنطقي الصارم بين المشبه والمشبه به (الذي كان يطبق على التشبيه حتى لا تتباعد الحدود والفواصل بين الأطراف وتتضح المقاربة بين المعنى الأصلي والمعنى الاستعاري وتتحقق للاستعارة بالتالي صفة الوضوح والتمايز...وأما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم

---

1 – عصفور ،جابر ، (1992)،الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي،ص40.

2– مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر ،ص288.

النادر،لأن الناقد لم يكن يهتم كثيراً بهذه الذات أو بوقع العالم الخارجي عليها ..إنه يهتم بدلا من ذلك بالشعر ذاته معني بمدى التطابق بينه وبين العالم الخارجي)([1]) .

ويقف قاسم مومني عند بعض أبيات الشعر الجاهلي في التشبيه والاستعارة وكيف ينظر إليها ناقد القرن الرابع وذلك مثل بيت امرئ القيس([2]) :

كَأَنَّ قُلُوبَ الطّيرِ رَطْباً وَيَابِساً　　لدى وكَرِهَا العُنّابُ وَالحَشَفُ البَالي([3])

يقول قاسم (إن الإصابة والمقاربة في التشبيه يمكن إدراجهما تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه لأنهما يرتبطان في النهاية _بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف،الإصابة والمقاربة في التشبيه :هما المقياس الذي استند إليه ناقد المائة الرابعة بصورة عامة وبمقدار ما يتحقق منهما في التشبيهات بمقدار ما يعترف لصاحبها بالتفوق والنبوغ .....كان البيت محلاً لإعجاب كثير منهم فالبيت قام على تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين وصاحب البيت أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين العناب والحشف البالي ...والمفاضلة بين الأبيات كانت تأخذ كمية ما فيها من تشبيهات)([4]) .

أي أن التشبيه المقبول عندهم هو الذي يتفق مع العالم الخارجي والتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه ووظيفته و تحقيق الوضوح في المعنى وإزالة الغموض (ومطلبهم فيه الإصابة والمقاربة... إن وظيفة التشبيه كما أجملها الرماني تقوم على إخراج الأغمض إلى الأوضح ...ولم يقف نقاد المائة الرابعة وهم يتناولون التشبيه بالدراسة باعتباره الأداة التي يلجأ إليها الشاعر لنقل معطيات العالم الخارجي الذي يحاكيه عند بيان مفهوم التشبيه ووظائفه ...لقد رد ناقد الفترة التي ندرسها قدرة الشاعر على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المتباعدة إلى سببين أما أولهما فالقوة

---

1 – مومني ، قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،ص241.

2 – امرئ القيس،(د،ت)، الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار صادر ،بيروت،ص 145.

3 – الحشف البالي : هو أردأ التمر. العناب ثمر احمر لشجرة تسمى العناب

4 – مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،ص237 .

الذهنية ...وأما ثانيهما:فطبيعة الأشياء التي يقع فيها التشبيه ...والتشبيهات البعيدة النادرة لا تتأتى إلا للمتأمل الفطن المتمكن من صنعته)([1]) وهو الرأي نفسه الذي أشار إليه عصفور قبله (هذا الفهم لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه جعل البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه وبديهي أن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة وقامت على سند عقلي واضح)([2]).

ويعتقد الباحث أن دراسة المومني تتفق مع دراسة عصفور منهجاً ونتيجة حيث يقول الأخير في منهجه (ولقد حاولت أخيراً أن أنظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية ،ولاشك أن ذلك الفهم كان يوجه اختياري للمشاكل أو طريقة العرض ،كما يعينني على اتخاذ موقف نقدي مما أعرض ...ولعلي لست بحاجة إلى القول بإن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغي أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا المعاصر)([3]) .

ويقول قاسم مومني مكرراً الفكرة نفسها دون إسنادها إلى عصفور في عبث المستقبل (لقد حاولت قدر الاستطاعة أن أنظر إلى التراث النقدي المتصل بنقد الشعر في فترة البحث من خلال فهم معاصر للنظرية الشعرية ،والذي لاشك فيه أن ذلك الفهم كان وراء اختياري للمشاكل أو طريقة المعالجة ...ولعلي في غنى عن القول إن تقديرنا للظروف التاريخية لتراثنا النقدي لا ينبغي أن يحول دون اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء فهمنا المعاصر)([4]).

وقد قدم المومني محاولة جدير بالاهتمام عندما ربط بين الفكرة الفلسفية التي ترى المادة ثابتة والصورة متغيرة ومشكلة اللفظ والمعنى عند الناقد القديم إذ يقول(وقدم الفلاسفة من شراح أرسطو بتناولهم فكرة العلاقة بين الصورة والهيولي (المادة) مهاداً

---

1 – مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،ص238.

2 – عصفور ،جابر، (1992)،الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي،ص176.

3 – مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري, ص238.

4 – مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري،ص5 .

فلسفياً للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متنوعة تتفاوت في قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة وأصبح من الممكن أن يبرز ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً يستند إلى ثبات الهيولي(المادة)التي تتغير بتغير صورها وأشكالها)(1).

بعد هذا نستطيع القول إن عجز النقد في القرنين الرابع والخامس ينحصر عند الناقد الحديث في أمرين أولهما: المطالبة بالصورة الحسية التي استخدمها الشاعر الجاهلي حتى زاد من مساحته في كتب نقاد القرنين ،والتي فهمها البعض على أنها مجرد نقل للعالم الخارجي حتى وجدنا بحثاً بعنوان (جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي)لأحمد أمين الذي يعد من كتاب التراث الأدبي والمفارقة في الأمر أن يرد عليه طالب السوربون زكي مبارك في بحث تحت عنوان (جناية أحمد أمين على الأدب العربي)(2) .

ويتحدث محمد خفاجي عن بعض الإدعاءات التي ألصقها بعض الدارسين بالشعر الجاهلي قائلاً(كثرة مقالات الأدباء والنقاد في الزراية بالشعر الجاهلي وتنقيصه ورميه بالقدم والجمود والدعوة إلى تركه والانصراف عنه بخلوه من الشعر التمثيلي والقصصي ..وعدم وجود وحدة للقصيدة في آثاره الفنية)(3).

ويقول نصرت عبد الرحمن الذي يرى أن الصورة الفنية هي الكفيلة بإخراج الشعر الجاهلي من هذه التهمة حيث يقول في هذه التهمة: (لي العذر إذا قلت إن علماء الأنثروبولوجيا لم يكتبوا عن الإنسان البدائي أسوأ ما كتبنا عن الإنسان الجاهلي)(4) ولقد تبين لنا أن معظم الدراسات التاريخية تشير من بعيد أو قريب إلى هذا النموذج الحسي وأثره في توجيه النقد وعجزه .

---

1 – مومني ،قاسم ،(1982)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري, ص288.

2 – انظر،مبارك ،زكي (1939)، جناية أحمد أمين على الأدب العربي، مجلة الرسالة العدد 323.

3 – خفاجي،محمد عبد المنعم (د.ت)البناء الفني للقصيدة العربية ,ط1,مكتبة القاهرة, مصر ،ص45.

4 – عبد الرحمن ، نصرت (1982)،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص23.

وأما الأمر الثاني في عجز النقد : الخلط بين الآراء الفلسفية الوافدة وإيجاد مصطلح التخييل، الذي لا يرى قيمة للشعر إلا من خلال خضوعه للعقل وإقامة صور فنية على أساس من التناسب المنطقي الصارم بين أجزاء المشبه والمشبه به، أرجو ويمثل هذا الاتجاه الدراسات الفنية للصورة في النقد القديم، وهم بذلك قد أخرجوا النموذج الجاهلي ضمنياً من مسألة العجز ووضعوها في حجر الناقد الذي جمع بين تلك الآراء الفلسفية .

لهذا يحاول الباحث الوقوف عند الصورة الفنية في نقد القرنين الرابع والخامس ومقارنتها مع الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من خلال النظرة الحديثة للصورة بالاعتماد على النموذج الجاهلي الذي استخدمه ناقد القرنين والبحث في مسألة عجز النقد بين الفلسفة والشعر الجاهلي،وينطلق الباحث من فرضية يحاول إثباتها إذا أسعفته الأدلة والبراهين وهي أن ناقد الصورة الفنية المعاصر التفت إلى جانب المحاكاة وقيمة الخيال فيها وبأنها ليست نقلاً للعالم الخارجي وهو ما أراده أرسطو فعلاً ولهذا يؤكد فضله وتميزه إلا إن ناقد القرنين خالف ذلك من خلال خلطه بين كتابي فن الشعر والنفس ولم يع حقيقة المحاكاة بسبب مصطلح التخيل، لكن الرؤية التي يراها الباحث هي أن الناقد المعاصر لم يلتفت إلى الجانب الآخر من فلسفة أرسطو وهي القيمة المعرفية الناقصة للشعر لاعتماده على مدركات حسية شرح فاعليتها ودورها وبأنها البداية فقط للمعرفة الحقيقية في كتابه النفس والتي تحمل المناقضة في نظرته للمحاكاة القائمة على الخيال التي يرفع من مكانة الشعر من خلالها باعتباره إعادة تشكيل للواقع في كتابه فن الشعر، ويظهر هذا التناقض حين تطالب فلسفته من أجل فكرتها السيكولوجية التوجيهه بالتخيل القائم على العقل في الشعر، والحقيقة التي توجبها الأمانة العلمية أن مصطفى ناصف بدأ يعي هذه المسألة في كتابه الذي درس فيه نظرية المعنى- كما قلنا سابقاً - فقد أشار إلى الأمر لكنه لم يطل الحديث فيه، حيث يتحدث عن الازدواجية التي كانت تكمن في نفس الناقد في نظرته إلى حقيقة الشعر والشاعر(وكان الناقد العربي يرغب من وراء هذا العمل في أن يرمي الشاعر بالضعف بعد أن أوهمنا أول الأمر أنه مستقل بارع

)([1]) أي إنَّ هناك نظرتين مختلفتين للشعر عند الناقد القديم منبعها الآراء الفلسفية نفسها وليس الخلط بينها وعدم فهمها، وهذا ما سيعرضه البحث في الفصل الأول ويطيل الحديث فيه لتوضيح حقيقة العجز وأسبابه .

فالبحث على هذا الأساس ينهض لمهمتين الأولى رفع التهمة عن الشعر الجاهلي في مسألة عجز النقد من خلال دراسة الصورة الفنية من منظور حديث للشعر الجاهلي ومحاولة إثبات أن الفلسفة اليونانية هي العامل الأهم في عجز النقد وليس الخلط الذي قام به ناقد فترة الدراسة،ولقد أشار من قبل إلى لفظة (عجز) بدلاً من الضعف في النقد القديم إحسان عباس إذ يقول بعد تتبعه القضايا النقدية وخروجها عن رحى النقد(استقطاب مشكلة السرقات لسائر القضايا النقدية واستئثارها بكل الجهود ،وفي هذا إشارة إلى خروج النقد عن محورها الطبيعي ولمثل هذا قدمت القول بأن النقد الأدبي كان يقدم شهادة عجزه في أواخر القرن الرابع الهجري)(2). ومن مظاهر هذا العجز الاهتمام بالمعنى الذي يقدره العقل باعتبار أن الشاعر الجاهلي سبق إليه حتى ظهرت قضية السرقات الشعرية وشغلت مساحة واسعة في كتب نقاد القرنين وكثرة الشروحات الحرفية للمعاني الجاهلية كما في حماسة التبريزي وشرح المعلقات السبع للزوزني مما ينبىء عن خروج النقد عن مساره الصحيح ،ويخيل للباحث أن الشعر الجاهلية الذي اختار نموذجه ناقد القرنين سبب في العجز بسبب الأفكار الفلسفية الوافدة حيث جعلت الناقد ينظر لصوره بأنها حسية واقعية تخاطب العقل ولا تسمو بالخيال الذي يبعد المتلقي عن الحقيقة المعرفية التي ينشدها الفيلسوف في الشعر في حين تنظر الدراسات الحديثة إلى هذه الصور الحسية باعتبارها تمثل عمقاً وجدانيا يدعم الخيال ويقوي حضوره .

ولهذا لابد أن نقدم في هذا التمهيد نبذة عن بداية دخول الفلسفة على الناقد العربي، حتى تكون بمثابة توطئة إلى الفصل الأول الذي نحاول فيه إنهاء الجدل في مسألة عجز النقد بين الفلسفة والشعر الجاهلي .

---

1 – ناصف،مصطفى ،(1981)، نظرية المعنى في النقد العربي،ط2، دار الأندلس، ص101.

2 – عباس ،إحسان ،(1983)،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص40.

الفلسفة اليونانية الوافدة

حين يتتبع الدارس بداية دخول الفلسفة الوافدة على الفكر العربي يجدها ترجع إلى القرن الأول الهجري،ويعد خالد بن يزيد (85هـ) الأمير المرواني أول من انصرف إلى علوم الأوائل،بعد أن يئس من الخلافة ،فقد أحضر جماعة من الفلاسفة اليونان الذين تفصحوا بالعربية وأمرهم بنقل بعض الكتب إلى العربية ،وأما الحركة الحقيقية للنقل فقد بدأت في عصر المأمون حيث أنشأ مدرسة للترجمة سنة (217هـ) وقد عين حنين بن إسحاق (194هـ) في بيت الحكمة وأخذ يترجم منها إلى السريانية أولاً ثم العربية ثانياً، ولقد ترجم للمعتصم والواثق والمتوكل وله كتب في المنطق والطبيعة وفلسفة أفلاطون وأرسطو أما إسحاق بن حنين(198هـ) فقد ترجم كتاب النفس لأرسطو([1]) .

(والعرب لم يكتفوا بنقل الفلسفة القديمة من اللغة اليونانية إلى العربية فقط ؛بل درسوها وشرحوها وفسروا الغامض منها ،بقدر ما كانت تسمح لهم الممكنات وأمانة النقلة السريان الذين كانوا كثيراً ما يدسون في الكتب المنقولة أشياء ليست منها([2]) ويذكر إحسان عباس (إن كتاب الخطابة كان موجوداً مترجماً في القرن الثالث إذ اختصره الكندي)([3])(252هـ) وقد ارتبط الفكر الفلسفي بالمعتزلة ومما يشير إلى الصلة القوية الفكر الفلسفي والاعتزال قول محمد غنيمي هلال بأن حديث الجاحظ عن قدرة الإنسان على المحاكاة وفضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل (دائر في جملته حول ما نص عليه أرسطو من أن الإنسان أقدر الحيوانات على المحاكاة([4]) .

---

1 – انظر، أمين، أحمد ،(د،ت) ضحى الإسلام ،ج1،ط10،دار الكتاب العربي ،ص270.

2 – الفاخوري، حنا ،(1982)،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1 ،ط2،دار الجيل ،بيروت،ص40.

3 – عباس، إحسان ،(1983)،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص187.

4 – هلال، محمد غنيمي،(2009)، النقد الأدبي الحديث ،ط8،نهضة مصر للطباعة والنشر ،ص157.

ولابد من الإشارة إلى جانب مهم لعبته الفلسفة في تنمية أساليب التفكير والبحث عن العلل والأسباب فقد استفاد النقد في القرنين الرابع والخامس الهجريين من هذه الآراء ودفع عجلة النقد إلى الأمام لهذا لابد من تحديد الفرق بين التطور والعجز فنحن نصفه بالتطور لأنه خالف القرون الثلاثة الأولى واستطاع أن يحقق المنهجية في النقد والوصول إلى الشرط الأساسي لفكرة النقد وهو التفسير والتعليل للظاهرة الأدبية على أساس نهج منظم يحمل رؤية روحها التذوق والقدرة على التمييز فالنقد:(تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو الشعر خاصة يبدأ بالتذوق أي القدرة على التمييز ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتقييم)([1]) في حين يقصد بالعجز المقياس الذي ارتكز عليه ناقد القرنين ثم الأساس الذي قام عليه هذا المقياس .

وقد كانت الفلسفة اليونانية من أكثر أنواع الفلسفة التي تأثر بها العرب خلافاً للهندية والمصرية وبهذا نجد أن الفكر الفلسفي أصبح من المعارف المتداولة بين المثقفين يستخدمون مصطلحاته في مؤلفاتهم ويستلهمون أفكاره في كثير من مصنفاتهم النقدية وهذا ما سنجده عند ابن طباطبا وقدامه بن جعفر والآمدي ،ولهذا السبب يقول هنري كوربان (وما كان القرنان الثالث والرابع حتى كانت الاصطلاحات الفنية كلها، سواء في اللاهوت أو الفلسفة قد توفرت للعربية)([2]) ، ويكتفي الباحث بما قدمه من إشارات سريعة عن بداية دخول الفلسفة على ناقد القرنين لأن الفصل الأول سيتعرض لها ويطيل الحديث عنها .

---

1 – عباس ،إحسان ،(1983)،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص14 .

2– كوربان ،هنري ،(1998)، تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصر مروه ,حسن قبيسي، ط2، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت، ص58 .

الفصل الأول

جدلية العجز في الصورة الفنية في نقد القرنين بين الفلسفة والشعر الجاهلي

1.1 الفلسفة والنقد

هناك علاقة واضحة بين الفلسفة والنقد ، فالفلسفة تسعى من خلال الفكر إلى فهم الواقع والحياة والميتافيزيقيا، وتقديم المعرفة الأصيلة التي تزيد وعي الإنسان بواقعه وعلاقته بالكون والكائنات من حوله (الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنساني كله في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة ،وهذه الصلة الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه والنقد هو الذي يكشف عن هذه الصلة وبهذا يجد الفيلسوف في الأدب وخاصة الأدب الحديث معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا يجدها في العلوم الأخرى)([1]) .

فدخول الفلسفة اليونانية على النقد وتأثيرها عليه ودفع عجلته إلى الأمام مسألة لا يمكن تجاهلها فإذا كان أهم خصائص الفلسفة هو التعمق والتفسير والتحليل فهي الخصائص النوعية نفسها للنقد بشكل عام ،وهذا بالطبع ما يفسر تطور النقد من حيث الأساليب المنهجية القائمة على التحليل والتعليل والتفسير عند ناقد القرنين يقول قاسم مومني من أن الفلسفة ويقصد النقد (منحته قدراً من رحابة الأفق وجعلته أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية وتفهم خصائصها النوعية)([2]) .

ويقول محمد غنيمي إن الصلة قوية بين (الفلسفة والنقد والأدب)([3]) حتى أن (الأحكام النقدية تقوم على قاعدة فلسفية أشمل وأعم منها ولا يتاح تعليل تلك الأحكام وتفسيرها إلا بإرجاعها إلى القاعدة الفلسفية التي تقوم عليها)([4]) .

---

1 – هلال ،محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ،ص 12.

2 – مومني ، قاسم ، نقد الشعر في القرن الرابع ,ص 104.

3 – هلال ،محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ،ص3.

4 – عدنان ،سعيد ،الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي ،ص9.

لقد تبين من خلال ما قدمنا في التمهيد أن مسألة العجز في النقد عند الناقد المعاصر تنحصر في مسألتين: الخلط في معايير الفلسفة والشعر الجاهلي ،إلا أنه يجب التميز بوضوح بين تطور الشعر في فترة الدراسة وعجز النقد ،فقد تطور الشعر من حيث الموضوعات،وصدق التجربة الشعرية وخير شاهد على ذلك زهديات أبي العتاهية وخمريات أبي نواس ([1]) .

وهذا يلفت الانتباه إلى أن الشاعر مهما سمع من حكم نقدي يحد من درجة إبداعه ،فإن التجربة الشعرية الصادقة التي تنبع من وجدانه كفيلة أن تجعله يتخطى كل الخطوط النقدية ويأتي بالمميز والجديد .

ونلاحظ أن بعض نقاد الصورة الفنية في النقد المعاصر مثل مصطفى ناصف وجابر عصفور عند تفسيرهم العجز ربطوا بينه وبين الأساس الخفي الذي قامت عليه الأسس النقدية ونقصد الآراء الفلسفية الوافدة في حين نظر دارسو النقد من زاوية التاريخ إلى العجز على أساس المقياس وهو الشعر الجاهلي ،وشتان بين الأساس والمقياس، لأن الأساس هو الذي يوجد المقياس ويفرض شروطه من حيث الوضوح والحسية والتعلق بالعالم الخارجي .

وقد تبين في دراسة مصطفى ناصف وجابر عصفور وقاسم المومني أنهم أكدوا أن الخلط الذي قام به ناقد القرنين أثر في الخصائص النوعية للصورة الفنية فهي من المفروض عنده أن تقارب الحقيقة وتشتمل على الوضوح والدقة وأن تقوم على التشبيهات الحسية المأخوذة من الواقع ،فليس لها غاية إلا توكيد المعنى وتقريب صورته للمتلقي، (والنزوع إلى طريقة التوضيح دون كشف التأثير)([2]) وهذه الخاصية تظهر بوضوح – من خلال– اعتمادهم على التأويل في شرح الصورة الفنية في القرآن الكريم ، وخصوصاً عند الرماني (384هـ)والخطابي(388هـ) والباقلاني (403)،كما سيظهر عند التعرض إلى آلية الصورة الفنية ونظرتهم لها في كتبهم .

---

1 – انظر،ضيف, شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ط10،دار المعارف،ص(325-329).

2 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية، ص83.

ولهذا ليس من المستغرب أن نرى تحول النقد إلى وظيفة البلاغة وهي التعليم والتأثير(2) فعند أبي هلال العسكري تكون الصورة الفنية قائمة على التخيل وقيمتها ناقصة من حيث المعرفة التي تقدمها في الشعر وتصبح (تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل)([1]) يقول مصطفى ناصف عن أثر مصطلح التخيل الذي أوجده الناقد القديم وناقد فترة الدراسة والذي ينظر إلى الشعر من خلاله أنه قائم على مدركات حسية تحتاج إلى العقل والمنطق حتى يبتعد الشاعر عن التوهم (ويبدو أن معالجة المناطقة للمخيلات ،وما أشاعوا في هذا الأسلوب على طريقتهم من التضعيف والتوهين تردد صداه في بيئات النقد الأدبي لارتباط البلاغة بالمنطق والفلسفة منذ البدء)([2]) وقد تبين من خلال ما قدم من نصوص في التمهيد لبعض النقاد المعاصرين التي تؤكد قولهم في الخلط غير الواعي للناقد بين آراء أرسطو فقد نُقل نصان في التمهيد لجابر عصفور, وقاسم المومني عن هذا الخلط وأما مصطفى ناصف فأن حديثه عن قيمة الصورة الحسية وفنية الاستعارة جعلتنا نؤخر حديثه عن هذا الخلط،إذ يقول(النقاد لم يفيدوا من وصف أرسطو للشاعر بأنه مبتكر.إنما يعرف آنا بالاتجاه إلى آثار الخيال كالمثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه اللائق)([3]) ويقول(إن الترجمات قرنت المحاكاة بفكرة التقليد التي نفاها أرسطو نفياً تاماً ولم يقصد إليها ,وتقليد الأشياء في واقعها الموضوعي أو الخارجي)([4]) .

إلا أن بوادر الاتهام للفلسفة تظهر عند مصطفى ناصف في كتابه (نظرية المعنى في النقد الأدبي) إذ نلاحظ الاتهام المباشر للفلسفة لا إلى ناقد فترة الدراسة فقط (لم يكن المجتمع العربي ينظر إلى الشعر على أنه شيء يستطيع في جوهره أن يقدم معرفة عميقة ثابتة ،فالمعرفة ذات طابع فلسفي أو صوفي ، بل إن الطابع

---

1 – العسكري،أبو هلال الحسن بن عبد الله (1952)،كتاب الصناعتين ،تحقيق محمد البجاوي ومحمود أبو الفضل , ط1، دار أحياء الكتب العربية ،ص56.

2 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية ،ص11.

3 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية, ص10

4 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية, ص119.

الفلسفي هو الذي اتضح في دراسة المعنى،المعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو،الماهية أو الجوهر وينال بواسطة الإدراك العقلي المحض)(1) .

ولاشك أن أرسطو أعطى صورة واضحة للمحاكاة وبأنها ليست نقلاً حرفياً للواقع بل إعادة تشكيل للواقع وبالتالي يكون أرسطو أوجد الوظيفة الأولى للشعر وهي المتعة والتأثر القائم على الخيال وفعلاً لو توقف ناقد فترة الدراسة عند هذه الفكرة لساهم في تطوير الخصائص النوعية للشعر ،إلا أن الباحث لايستبعد في النهاية أن النظرة التي جعلت الناقد يتشكك من الشعر وقيمته المعرفية هي نظرة فلسفية أيضاً،ولهذا لابد من التوسع في دراسة الإشارة التي ذكرها مصطفى ناصف حول الفلسفة وعلاقتها بالصورة الفنية وخاصيتها العقلانية،من خلال الوقوف على خصائص الثقافة الفلسفية الوافدة بكل أبعادها وأصولها .

2.1 خصائص عامة للفلسفة اليونانية

يؤكد حنا الفاخوري وخليل الجر أن نظرية سقراط وأفلاطون وأرسطو قائمة على التوجيه السيكولوجي الذي لا يخلو من نظرات ما ورائية أي توجيه الأفراد بالاعتماد على علم النفس([2]) وتمتاز تلك الفلسفة بإعطاء مكانة مرموقة للعقل وتعد هذه الصفة الخاصية النوعية لها، (فقد آمن أرسطو إيماناً أعمى بتمكن العقل البشري من الوصول إلى المعرفة والمعرفة في نظره هي البحث عن الحقيقة)([3]). ومن خلال هذه الصفة فإن الوضوح والدقة له أهميته وقيمته.

كذلك تؤمن هذه الفلسفة بعدم تساوي البشر بناءً على الوظائف التي يقومون بها،فهناك طبقة ساذجة تسيطر عليها الشهوات ويجب استغلالها من خلال الخاصية النزوعية التي تتكون من خلال الإدراكات الحسية التي تجتمع في الحاسة المشتركة (المخيلة) ولا تخضع للعقل(وطبقات الشعب ثلاث طبقات ،الطبقة الذهبية ،الطبقة الحاكمة والطبقة الفضية..والطبقة النحاسية وهي طبقة العمال المنتجين وأما الطبقة

---

1 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ط2،دار الأندلس ،ص70.

2 – انظر، الفاخوري، الجر ،حنا،خليل ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1،ص40.

3 – الفاخوري، حنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1, ص40.

الثالثة فقوامها جميع الذين تسيطر عليهم الشهوات وفضيلتهم العفة)([1]) كما أن فلسفة أفلاطون تهدف إلى(تنظيم الحياة الإنسانية وأرسطو يرمي إلى إعادة تنظيم المعرفة)([2]) .

1.2.1 نظرية المعرفة عند أفلاطون

لا يمكن فهم نظرية المعرفة عند أفلاطون إلا من خلال نظرية المُثل، والمثُل هي الحقائق المرتبطة بالعالم الأزلي ،فالجزيئات التي تدركها الحواس ليست حقائق والمعرفة تمثل النموذج الأمثل الذي يجمع خصائص مشتركة بين أشياء متجانسة ،لا تقع تحت الحواس ،ويضرب مثالاً لتوضيح معنى المثل ،فالأسِرّةِ مهما اختلف في صناعتها من قبل النجارين ،فأن هناك سريراً مثالياً لا يمكن الوصول إليه وتصور السرير هو المعرفة بحد ذاتها([3]) .

(وأما الإدراك الحسي للأسرة التي يضعها النجارون فهي مجرد رأي)([4]) وبناءً على هذا المفهوم يصبح الشعر لاعتماده على المدركات الحسية يمثل رأياً يقدمه الشاعر قد يكون صحيحاً وقد يكون الضد أي ليس معرفية حقيقية ,ويصف جابر عصفور الشعر في نظر الناقد القديم بقوله : (وتتحد القيمة المعرفية للشعر في ضوء هذا الفهم للتخيل الشعري إن الشعر لا يقدم نوعاً متميزاً أو قيماً من المعرفة بل لعله من الأوفق أن يقال إنه لا يقدم معرفة على الإطلاق)([5]) .

ويمكن أن نفهم من نظرية المثل بأن النجار الذي صنع أول كرسي بحكم الزمن أقرب إلى المثال الأزلي من النجار الذي صنعه في زمن تابع له فكل ما كان

---

1 – أفلاطون ،جمهورية أفلاطون (1967)،ترجمة فؤاد زكريا ،دار الكتاب العربي ،القاهرة، ص21.

2 – أرسطو طاليس، فن الشعر،(د،ت)،ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية،ص28.

3 – انظر، الفاخوري ،جنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1،ص72.

4 – الفاخوري ،جنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1, ص73 .

5 – عصفور، جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب ,ص67 .

قديماً كان النموذج الأمثل للبراعة والأقرب إلى الحقيقة (فالمعرفة الحقيقية غائبة تتبع إلى مثال أزلي شاهده الإنسان في حياة سالفة وكل ما نقوم به هو محاكاة لهذا المثال الأزلي الذي يمثل المعرفة الحقيقية)([1]) .

وقد جاء مصطلح المثل حرفياً عند ابن طباطبا وقدامه بن جعفر إذ يقول قدامة (الغلو عندي هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر وكذلك يرى فلاسفة اليونان ...إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت)([2]) .

ويقول إحسان عباس تعليقاً على كتاب نقد الشعر لقدامة (لقد عاد إلى القاعدة الفلسفية التي ترى وراء التكثر وحدة ووراء التغير نواة ثابتة، أي أراد قدامة أن يرسم حدوداً ثابتة ،ولابد أن يحس من يقرأ نقد الشعر أن مؤلفه ضيق الصدر بالشعر المحدث)([3]) ويبدو أن الذي قصده قدامة من هذه القاعدة ،أن الشعر يمثل معانٍ مختلفة تشترك مع بعضها البعض في خصائص مشتركة حتى ترتقي إلى مثال أساسي هو بالنسبة لها الأقرب إلى الحقيقة ولهذا من الطبيعي أن تزداد مساحة الشعر الجاهلي في كتابه ويضيق صدره بالشعر المحدث .

يخيل إلى الباحث بعد هذا أن قاعدة المثل في المعرفة تنظر إلى الشعر الجاهلي النموذج الأقرب إلى الحقيقة الشعرية وخصائصها، مما يسهل القول إن المطالبة بالشعر الجاهلي الذي امتاز بالوضوح والصور الحسية ونقل العالم الخارجي فقط – كما يظن البعض – كان لها أصول فلسفية.

2.2.1 نظرية المعرفة وعلم النفس عند أرسطو

خالف أرسطو أفلاطون في نظرية المعرفة؛ فإفلاطون يرى المثل في عالم المعقولات، بينما أرسطو المولع بالعقل والمنطق يؤمن بما تدركه الحواس ،إذ تمثل

---

1 – الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج2, ص73 .

2 – جعفر ،قدامه،1996م، نقد الشعر ،تحقيق كمال مصطفى،ط3،الخانجي ،القاهرة،ص18.

3 – إحسان ،عباس ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص189

عنده الطريق والبداية للمعرفة؛(فالمعرفة عنده لا يمكن أن توجد خارجاً عن ذهننا إذ لا وجود في الواقع إلا للجزء)([1]) فالمعرفة هي ما ندركه عن طريق الحواس ،حيث تنتقل إلى المخيلة ثم الحاسة المشتركة ولا تحقق المعرفة منها إلا بشرط تجريد الصور وجعلها مدركات حسية عقلية مجردة تجتمع في الحاسة المشتركة مع المدركات الحسية الأخرى وتستطيع أن تصنع منها صوراً فنية خيالية أساسها التوهم الذي لا يخضع للعقل ولا تكون المعرفة التي يقدمها الشعر مكتملة إلا بخضوعها للعقل(وكأن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية ...وعن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخيل عند الشاعر وتوجيهها ،فإنه يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقي)([2]) ويشير أرسطو إلى أنواع المدركات الحسية ويرتبها حسب اكتمال المعرفة بها (إدراك الأشياء بالعقل وبعضها بالعلم وبعضها بالظن وبعضها أخيراً بالإحساس)([3]) فالعملية التي يقوم بها العقل من ضبط وتدقيق هي الكمال المقارب للمعرفة الحقيقية ثم الدرجة الثانية أن يتم تعليم تلك المعرفة أما الإدراك بالظن فيكون أساسه القوة النزوعية حيث يغلب عليها التوهم ويكون بها النزوع بأن يطلب الشيء أو يهرب منه أو يشتاق إليه أو يكرهه(وإذا وجدت قوة الحس ،وجدت القوة النزوعية وحيث يوجد الإحساس توجد اللذة)([4]) .

وهي توجد عند الإنسان والحيوان على السواء (أحوال النفس لا تنفصل عن الهيولي الطبيعة للحيوانات)([5]) فالنفس هي صورة الهيولي(المادة) والصورة بمعناها

---

1 – الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية،ج2،ص104.

2 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص65.

3 – أرسطو طاليس،كتاب النفس ،(1949)،نقله الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ،ط1،دار أحياء الكتب العربية ،ص12.

4 – أرسطو طاليس،كتاب النفس ،(1949)،نقله الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ،ط1،دار أحياء الكتب العربية ،ص50.

5 – أرسطو طاليس،كتاب النفس,ص12.

العادي هي الشكل الخارجي والمقصود بها الكمال الأخير الذي يجعل الشيء ما هو عليه والمادة ثابتة ويطلق عليها أحياناً الجوهر ([1]) .

3.2.1 نظرة الفلسفة إلى الشعر

يبدو أن الفلسفة الوافدة تنظر إلى الشعر من خلال اتجاهين:

أولاً: اتجاه يرفع من مكانة الشعر من خلال مفهوم المحاكاة وهو الاتجاه الذي وقف من خلاله مصطفى ناصف في كتابه (الصورة الأدبية) وجابر عصفور مع أرسطو ووجها اللوم للناقد القديم الذي لم يستطع فهم المحاكاة وخلطها مع أفكار كتاب النفس(علينا أن نعترف بحقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهي أن الناقد العربي بوجه عام لم يحاول أن يفيد الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفي الذي كان متاحاً...لقد ظل الناقد العربي – في الأغلب الأعم جاهلاً بالمعارف الفلسفية)([2]) والباحث مع فكرة أن أرسطو أعطى صورة واضحة للمحاكاة وبأنها ليست نقلاً حرفياً للواقع بل هي إعادة تشكيل للعالم الخارجي من خلال الخيال الذي يقدمه الشاعر،فأرسطو يقول عن المحاكاة بأنها (إعادة تشكيل تخيلي للعالم)([3]).

ويشرحها محمد غنيمي بقوله :(ليست قصراً على إنتاج ما في الطبيعة أو على نقل صورة لها وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء،ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمال وجلاء أغراضها)([4]) وتظهر قيمة المحاكاة في عدها العامل الأهم في العملية الشعرية قبل أوزانه (فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة في حد ذاتها ،ولكنها عامل مهم وضروري وهام في الشعر الذي هو المحاكاة)([5]) وأهم عنصر يفهم من المحاكاة هو الخيال في التجربة الشعرية

---

1 – انظر، الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ص79.

2 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص56-57 .

3- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص64.

4 – هلال ،محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ،ص49.

5 – أرسطوطاليس،فن الشعر،ص25.

الشعرية الذي يتشكل عن طريق الصور الذهنية ويبني منها عالما خاصاً يجمع بين المتنافر والمتضاد (تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة خيال تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن الصحيح أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة)([1]) لكن نأسف أن قيمة الانفعال الذي يواكب العملية الشعرية القائمة على الخيال لا يجعلها أرسطو تجمع بين الوعي واللاوعي ،بل يفرض عليها التناسب المنطقي الصارم (أن أرسطو وهو المولع بالدقة العلمية والمنهج الرتيب ،قد ضحى بالعنصر الشعري وتعلق بحرفية أستاذه فأفقده العمق والإيحاء ([2]) .

ثانياً: وهو الاتجاه المناقض للأول حيث يقلل من شأن الشعر ويغير من وظيفته من المتعة والإثارة ثم الفائدة والتعلم إلى التعليم المباشر القائم على نظرة توجيه سيكولوجية([3]) خدمة للحاكم والسلطة ففي مفهوم المحاكاة جعلها على طبيعتها المتفقة مع خصائص الشعر،فقد فهم الشعر على المحاكاة بهذه الطريقة الأولى الصحيحة وعرف من خلالها قيمة الشعر في المتعة والتوجيه والإرشاد إلا أنه بالعين الأخرى رجع وانتقص من قيمة الشعر من خلال المعرفة التي يقدمها ،والتي أساسها الحس الذي لم يصل بعد إلى مرتبة العقل ونتائجه الدقيقة .ولهذا نجد الفارابي أو ناقد القرنين على وعي تام بحقيقة الفلسفة ،التي صفتها الغموض في الأحكام التي تطلقها وسيتضح السبب عند دراسة التخييل عند الفارابي وإخوان الصفا وفهمهم غاية أرسطو من الشعر على حقيقتها.

فيبدو أن أرسطو عرف مقدرة الشعر والشاعر على تحقيق فائدة هي من خصائص الإدراك الحسي وهي القوة النزوعية التي يشترك فيها الإنسان والحيوان على السواء ،وهي ناتجة عن المخيلة التي تتوهم الأشياء كأن ترى الشاة شيئاً على أنه ذئب([4]) فهي قوة تتولد عند الإنسان عندما يحس أو يتأثر؛ فالمتلقي عندما يتأثر يخضع لمخيلته أكثر من علمه إيمانا منه (إن الناس كثيراً ما يخالفون العلم

---

1 - رتشاردز ،مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ،ص268.

2 - الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية،79.

3 - الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1،ص40

4 - أرسطوطاليس،فن الشعر ،ص24.

ويخضعون لأخيلتهم)([1]) ف (العامة لا تحكم على حقيقة الأشياء إلا بالاستناد إلى حواسها ،لكن الفيلسوف يعلم أن المثل خارجة عن متناول الحواس ولا يمكن إدراكها إلا بواسطة العقل)([2]) فالأقوال الشعرية تمثل رأياً فالمعرفة (الأشياء الثابتة التي لا يعتريها تغيير ولا تحتوي على أضداد ،فالرأي يكون عن العالم المحسوس) فهو يعطي فكرة عن الأشياء ولا يحمل معرفة حقيقية يثق بها العقل (وليس الفكر إلا قدرة بالقوة لا تصبح فعلاً إلا بعد التفكير)(5).والقوة المقصودة بها التحول الطبيعي ، مثل انتقال الطفل إلى حالة الرجولة وأما الفعل فهو التحول الذي ينتج عن إرادة الإنسان وهذا يعني أن مادة الشعر من حيث المعرفة ؛ تحتاج إلى عملية ذهنية أخرى حتى تكون نتائجها معقولة ومقبولة.

لهذا تطالعنا هذه النظرة العدائية إلى الشاعر من خلال الحرص والتأكد من الأقوال التي يأتي بها ،والنظر إلى خصائص نفسه وشخصيته ودوافعه من وراء المحاكاة التي يقوم بها (فما يأتي به الشاعر يجب أن لا نعتبره نبيلاً في ذاته أو ضعيفاً وإنما يجب أن نضع في الاعتبار الشخص الذي أتى به وإلى من يوجه وأيان وبأية وسيلة وما هي دوافعه ([3]) والشاعر المهتم بالبعد عن الحقيقة المعروفة للناس يمكن أن يدافع عن معرفته بأن يعرض الأشياء الحاضرة والماضية والمثالية أو ما يعتقد الناس فيه)([4]) وفي هذا إقرار واضح بقيمة الشعر البسيطة من حيث المعرفة لكنه على ما يبدو أراد استغلال المتلقي وتوجيهه ،فهو يراه تابعاً لمخيلته أكثر من علمه ولهذا يمكن القول بأنه ينبه الشاعر إلى مسألتين: الأولى، عقلية منطقية بحتة واللجوء إلى الإقناع وأساليبه والثانية: استخدام النموذج المثالي القديم واقتفاء أثره لما له من قبول في مخيلة المتلقي ؛ وبما أن الشعر أصبح قائماً على الإقناع أصبح التفريق بينه وبين خصائص الخطابة أمراً مستحيلاً، يقول أرسطو (الشعراء القدماء

---

1 – الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية ،ج1،ص76

2 – أرسطوطاليس،كتاب النفس ،ص72.

3 – أرسطو طاليس، فن الشعر ،ص42.

4 – أرسطو طاليس، فن الشعر ،ص62.

شخصياتهم تنطق بلغة السياسيين والمعاصرون شخصياتهم تنطق بلغة الخطباء)([1]) وبهذا يجتمع الشعر مع الخطابة في الإقناع المنطقي والتناسب الصارم بين أطراف التشبيه والاستعارة (الصورة الفنية) وحضور الوعي الكامل وغياب مرحلة الوعي واللاوعي التي يقرها النقد الحديث (الإلحاح على الجهد الواعي المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعية)([2]) وهذا الأمر نجده بوضوح عند ابن طباطبا الذي يطالب الشاعر أن يمخض المعنى في فكره ويخضعه لعقله خضوعاً لا يقدر حالة الانفعال والتأثر التي هي أساس العملية الإبداعية يقول ابن طباطبا (فإن أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا)([3]).

فالخيال في الشعر عنده يشترط أن يكون موصولاً بالإقناع والمنطقية فالمستحيل غير مقبول إذا لم يقنع (فالشعر الذي يجب أن لا يقبل هو الأمر غير المقنع واللامعقول والضار بالخلق والخارج عن أصول الفن)([4]) ومن خلال هذا المبدأ الصارم أصبح الشعر صناعة وهي اللفظة نفسها التي نجدها عند معظم نقاد فترة الدراسة (فالشعر مصنوع لأنه تتوفر فيه أربعة مسببات علة مادية ...وعلة صورية..وعلة فاعلة وهي المسببة وعلة غائبة وهي النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته وردة الفعل التي تستهدف أحداثه)([5]) والعلة الغائبة هي التي تكشف تحول وظيفة الشعر إلى الإرشاد والتعليم وخدمة الحاكم والسلطة فالشعر في النهاية وسيلة لتحقيق أهداف وغايات فلا مجال للحديث عن إعادة تشكيل الواقع ومحاولة فهمه عند الشاعر ثم المتلقي الذي يتأثر وتزداد خبرته في واقعه(وتصبح

---

1 – أرسطو طاليس، فن الشعر ،ص53.

2 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص96.

3 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص11.

4 – أرسطو طاليس، فن الشعر،ص42.

5 – أرسطو طاليس، فن الشعر, 64.

المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ...بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى)([1]).

بعد هذا نستطيع القول إن نظرة الفيلسوف اليوناني إلى المعرفة وجعلها قائمة أولاً على مدركات حسية تجتمع في الحاسة المشتركة مع صور حسية أخرى تتفاعل مع بعضها تفاعلاً أساسه التخيل والتوهم وثانياً تنتقل إلى العقل الفعال الذي يضبط هذا التخيل ويحقق من خلالها نتائج منطقية أقرب إلى الحقيقية – هي التي قللت من شأن الشعر ولكي يؤدي الشعر وظيفة في الحياة استغلت الفلسفة الجمهور الذي يتبع مخيلته أكثر من علمه من خلال القوة النزوعية التي هي إحدى خصائص النفس في توجيهه لخدمة الحاكم والسلطة وتطبيقاً لهذه الغاية والوظيفة أصبحت العملية الإبداعية قائمة على استحضار ذهني لا يقبل إلا الوضوح والدقة ويبتعد عن الخيال ويميل إلى الصور الحسية في العالم الخارجي والتناسب الصارم بين المشبه والمشبه به والنموذج المثالي الذي يتحدث عن الأبطال ويمجدهم حتى ضحى بالعنصر الشعري ويبدو أن ناقد الفترة وجد في الشعر الجاهلي بعض هذه المطالب وخصوصاً الصور الحسية الواقعية؛ ولهذا من ينظر إلى الشعر الجاهلي كأحد أسباب النقد يكون في الأصل نظر إلى المقياس لا إلى الأصل والعوامل التي أوجدته وسنطيل الحديث في هذه الجزئية في الصفحات القادمة .

بقي أن نقول إن الناقد الذي تغيرت نظرته في عجز النقد من الخلط غير الواعي عند الناقد القديم، إلى الفلسفة نفسها هو مصطفى ناصف في كتابه (نظرية المعنى في النقد الأدبي) وهو موقف مخالف نوع ما لكتابه (الصورة الأدبية)،الذي يوقع اللوم فيه على الناقد الذي خلط بين آراء الفلسفة ولم يع حقيقة المحاكاة التي ترفع من قيمة الخيال والذي يراه الباحث أن طبيعة الدراسة الأولى في(الصورة الأدبية) جعلت تركيزها واهتمامها على الخيال الذي هو أداة الصورة فلما وجد أن أرسطو أعلى من شأن الخيال في المحاكاة تجنب نقده أو مخالفته لأنه حقق المطلوب ووجه اللوم إلى الناقد القديم وناقد فترة الدراسة الذي لم يع قيمة الخيال

---

1 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص383.

في المحاكاة و دراسة جابر عصفور ينطبق عليها الحكم نفسه إلا إن الدراسة الثانية لمصطفى ناصف في نظرية المعنى تتعرض إلى الاتجاه الثاني من نظرة الفلسفة وهي القيمة الناقصة للمعرفة التي يقدمها الشعر في معانيه للمتلقي عند أرسطو (لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعاً من الحقيقة خاصاً به يستطيع أن ينافس ويتميز من الحقيقة التي تستخلص من دراسات الفلاسفة)([1]) يقول أيضا (وهكذا يصبح النشاط الشعري كله حاشية على أرسطو،حاشية لا تنطوي على جدة وحقيقة وهل في القياس نفسه جدة ؟، بهذا نستطيع أن نفهم كل محاولات النقد العربي ...لا تعطي أية إضافة حقيقية)([2]) .

ويتحدث عن عدم النظر إلى القوة المبدعة بقوله(والقوة الإنسانية الخالقة تهمل في النقد العربي كما أهملت في سيكولوجية أرسطو من قبل)([3]) وهو الأمر نفسه الذي يراه الباحث في مسألة عجز النقد أما لوم الناقد على الخلط بدون وعي فهو رأي لا يتصف بالشمولية والاستقصاء لجوانب القضية وهذا ما سيتضح عند دراسة التخييل الشعري عند الفارابي وجمعه الواعي بين كتابي الشعر والنفس .

3.1 أثر الفلسفة على الصورة الفنية عند ناقد القرنين

1.3.1 سيكلوجية التخييل عند الناقد الفيلسوف

يبدو أن الفارابي (339هـ)([4]) نذر نفسه لمهمة الجمع بين أقوال الفلاسفة اليونان ولاسيما أفلاطون وأرسطو ، فالتناقض الذي يراه البعض في الفلسفة يفسره بأنه تناقض ظاهري ،عمد إليه الفلاسفة عمداً لأنهم يرون أن الفلسفة ليست للجميع

---

1 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ص70.

2 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي, ص54.

3 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي, ص46.

4 – محمد بن محمد بن طرفان ،أصله من الفارياب من أرض خراسان ،من المتقدمين في صناعة المنطق ،كان عارفاً بالعربية والتركية ،اتبع منهجه مشاهير الفلاسفة ولاسيما إخوان الصفا ،توفي في سنة (339)، انظر، ابن خلكان ،وفيات الأعيان ،4،ص239 .

،فهي لناس امتازوا واختلفوا عن أفراد المجتمع([1]) ولهذا لم نجد بوحاً عن قيمة الشعر من حيث المعرفة في كتاب فن الشعر، وربطها مع مصطلح التخييل الذي أساسه الإدراك الحسي في كتاب النفس ويبدو أن هذا ما دفع جابر عصفور للقول بأن الناقد الفيلسوف خلط بين الآراء دون أن يعي خطورة الخلط حيث يؤكد (أن أرسطو لم يستخدم في كتابه فن الشعر الكلمة الدالة على ملكة التخيل ولم يشر إليها بطريقة أو بأخرى ،بل إنه لم يحاول أن يصل بين ما كتبه عن هذه الملكة في دراساته النفسية وما كتبه عن المحاكاة في فن الشعر)([2]) في حين يرى الباحث أن الفارابي علم أن الفلسفة لها صفة الغموض في نصوصها التي تعرضها للقارئ للسبب الذي ذكرناه سابقاً،فالتناقض بين قيمة الشعر ورفع مكانة الشاعر من حيث القدرة على المحاكاة في كتاب فن الشعر وقيمة الشعر من حيث المعرفة التي يقدمها الخيال الذي أساسه الإدراك الحسي في كتاب النفس هو تناقض ظاهري وليس حقيقياً عمد إليه الفيلسوف اليوناني عمداً؛فقد استطاع الفارابي أن يجمع بين هذا التناقض الذي يراه ظاهرياً ويقدم رؤية واضحة عن النظرة الحقيقية لأرسطو في الشعر وفكرته السيكلوجية في توجيه العامة والجمهور من خلال مصطلح التخييل ، إذ يقول الفارابي في التناقض الظاهر (إن أفلاطون عمد إلى هذه الطريقة في التعبير لاعتقاد منه أن الفلسفة لأهلها)([3]) ومما يؤكد على جمالية أخلاق الفيلسوف العربي المسلم الذي لا يقبل أن يخدع جمهوره كما فعل أرسطو ، وهذا يخالف ما ذهب إليه الناقد جابر عصفور في قوله (تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها دون أن يدرك الفارابي مدى ما يمكن بين هذه الفلسفة من اختلاف أو تعارض) ولهذا نستطيع القول إن الفارابي على علم بما في الفلسفة من أفكار متعارضة ،فقد فهم حقيقة الشعر كما رسمها وأقرها أرسطو من خلال مفهوم التخييل الذي أثر على الصورة الفنية عند نقاد الفترة التي ندرسها ويوضح الفارابي عملية التخييل في قوله (المتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس وتركب بعضها إلى بعض وتفصل بعضها

---

1 – انظر ،الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية،ص101.

2 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص22

3 – الفارابي،(1926)،السياسات المدنية ،ط1،دائرة المعارف العثمانية،حيدرآباد،ص32.

عن بعض ...تركيبات بعضها صادق وبعضها كاذب ولها مع ذلك إدراك النافع والضار واللذيذ والمؤذي والحساسة هي التي تدرك المحسوسات بالحواس الخمس المعروفة عند الجميع وتدرك الملذ والمؤذي ولا تميز بين الضار ولا الجميل والقبيح)([1]) وشرح إخوان الصفا القوة المتخيلة بطريقة قريبة من الفارابي (القوة المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات كلها وقبلتها في ذاتها كما يقبل الشمع نقش الفص ،فإن من شأنها أن تتناولها كلها إلى القوة المفكرة فإذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها بقيت تلك الصور المصورة صورة روحانية والقوة المفكرة تنظر إلى ذاتها وتراها وتبحث عن خواصها ومنافعها ومضارها ثم تؤديها إلى القوة الحافظة لتحفظ إلى وقت التذكار)([2]) فالمتخيلة تقبل الصور المحسوسة من القوى الحاسة وهي قوة لا تقوم بعملها إلا إذا اتصلت مع المحسوسات اتصالاً مباشراً مثل النظر أو اللمس والمتخيلة تختلف عنها في أنها تقبل هذه المحسوسات حتى بعد غياب صورتها الحسية – وهي قوة تمثلها الحاسة المشتركة عند أرسطو– وتحتفظ المتخيلة بهذه الصورة الحسية مع غيرها من الصور وتستطيع أن تنشئ تركيبات مختلفة بعضها صحيح وبعضها كاذب وهذا التخييل يسميه الفارابي عند الحيوان وهماً وعند الإنسان مفكرة وهو المصطلح نفسه الذي نجده عند إخوان الصفا ،كما أن المتخيلة عنده تخضع لقاعدة المادة والصورة عند أرسطو فالمتخيلة هي صورة للقوى الحاسة ومادة للناطقة([3]) ولأن أساسها الحس فإنها تحقق القوة النزوعية التي ترتبط بالإدراكات الحسية والتي ينزع من خلالها الإنسان والحيوان بدافع الخوف أو الرهبة والرغبة والذي يحركها الظن، وبما أن الشعر محاكاة لأشياء في الواقع فهذا يعني أن حقيقته وكنهه قائم على الإدراك الحسي الذي يقدم تخييلات قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة ؛و يصبح الشعر لا فائدة فيه من حيث قيمة المعرفة التي يقدمها فهي لا تخضع للعقل الفعال ولا يقدم الشعر خدمة إلا من خلال استغلال القوة النزوعية عند

---

1 – الفارابي،آراء أهل المدينة الفاضلة ،دار العراق ،بيروت ، ص49

2 – رسائل إخوان الصفا (1928) تصحيح الزركلي، وتقديم طه حسين ،المطبعة العربية ص360.

3 – انظر،الفاخوري ،حنا ،تاريخ الفلسفة العربية،ج2،ص .

المتلقي الذي يراه تابعاً لمخيلته وظنه لا علمه(الأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض لنا مما يصادف ،فتقوم أنفسنا فتتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا ،فنفعل فيما تخيلته لنا الأقاويل الشعرية ...فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر من علمه)([1]) .

بعد هذا يمكن أن نقف عند خصائص التخييل الشعري وخطورته

أولاً: لا فائدة من الشعر ولا خير فيه فهو قائم على الكذب والتضليل وهذا ما يذكره ابن سينا (وأما الذي أمامك فباطل مهذار،يلفق الباطل تلفيقاً ويختلق الزور اختلاقاً ويأتيك بأنباء ما لم تزود قد درن حقها بالباطل وضرب صدقها بالكذب)([2]) ويقول الفارابي (المعرفة الحقة هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر)([3])

ثانياً: قد ينفع الشعر إذا تحول إلى صناعة والقوة الفعالة أو الناطقة هي التي تحول المدركات الحسية للمتخيلة إلى مدركات يحكمها العقل ،فيصبح صناعة متقنة قائمة على التخييل العقلي (القوة الناطقة هي التي يجوز بها الإنسان العلوم والصناعات)([4])

ثالثاً :قد ينفع الشعر في منافع بسيطة إذا خضع للعقل فيردع متلقياً أو يُحِّسنُ قبيحاً خدمة للحاكم السلطة وبهذا هو شبيه بالخطابة (منافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية فأنما يستعان بها في الجزئيات دون الكليات والعلوم)([5])

رابعاً :حتى يقدم الشعر معرفة ذات قيمة يشترط أن يكون طرفا التشبيه(الصورة) بينهما تناسب منطقي صارم لا يقبل التداخل وإيقاع الائتلاف بين المختلفات وهذا ما نجده عند النقاد المتكلمين والأدباء عند دراستهم .

خامساً: الشعر الجاهلي _ بما يقدم من صور حسية بعيدة عن الخيال – في نظرهم – وقريبة من الواقع والعالم الخارجي والتناسب المنطقي بين أجزاء طرفي

---

1 – الفارابي،(1968)،إحصاء العلوم ،ط3،تحقيق عثمان أمين ،مكتبة الأنجلو،القاهرة،ص42.

2 – ابن سينا ، رسالة حي بن يقضان ، ص 44 .

3 – الفارابي ، (1953) ، رسالة في قوانين الشعراء ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ص 39

4 – الفارابي ، احصاء العلوم ، ص 83 .

5 – الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص 51.

المشبه والمشبه به الذي يقبله العقل_ هو النموذج الأفضل الذي يجب أن يحتذى، ومن هنا جاء الخلط في عجز النقد بين المقياس والأساس

2.3.1 الصورة الفنية عند المعتزلة

نستطيع الوقوف على معالم الصورة الفنية عند النقاد المتكلمين عند حديثهم عن المجاز فهو (كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول)([1]) ولابد من الإشارة إلى أن المعتزلة وقفوا دفاعاً عن العقيدة والدين في وجه الفرق الضالة التي دخلت في الإسلام مثل المثنوية كما وقفت في وجه المتصوفة الذين قالوا بالحلول ومن هنا نشأت فكرة رفضهم التجسيم والتشبيه للذات الإلهية وهذه الفكرة لها دور مهم في نظرتهم للمجاز وما يندرج تحته من استعارة وتشبيه.

لقد نظروا للمجاز بوصفه المرادف للحقيقة والسبب أنهم عدوه مسلكاً آخر من مسالك التعبير وفي سبيل دفاعهم عن نفي التشبيه والتجسيم في القرآن وهي قريبة من نظرة أرسطو للمجاز إذ يقول (المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياه شيء آخر) ([2]) (حول نظرتهم إلى المجاز دون أن يعوا– إلى نظرة جامدة عقيمة ,لأنك إذا استبعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازي وأرجعته إلى علاقات عقلية محضة تؤدي معاني مجردة تخنق القدرات الثرية للمجاز)([3]) ولقد عاب عليهم خصومهم مخالفتهم الوضوح والدقة من خلال قولهم أن القرآن عمد إلى المجاز في نصوصه والأولى أن يظهر المعنى مباشراً فيه وهذا المدخل الخبيث من خصومهم أوجد عندهم أمرين وظيفة الصورة المجازية وآلية التعامل مع الصورة،

---

1 – الجرجاني ،عبدالقاهر،(1991)،أسرار البلاغة،شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف،ط1،دار الجيل ،بيروت ،ص317.

2 – أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص 16.

3 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص135.

فأصبحت وظيفة المجاز تأكيد المعنى وتوضيحه في نفس المتلقي يقول الرماني(384هـ)([1]) (فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بياناً فيهما)([2]) أي أن الغاية من عملية التشبيه هو الوضوح فقط وتصبح الصورة الحسية في المجاز لتأكيد المعنى من خلال اعتمادهم آلية التأويل وعندئذ يتحول المعنى من الحسية إلى معنى عقلي مجرد ،فهو ليس من باب الخيال في الصورة بل هو مرادف للحقيقة(إن المجاز في مقابل الحقيقة)([3]).

يقول الرماني(في تأويل قوله تعالى (واشتعل الرأس شيباً)([4]) (أصل الاشتعال النار وهو في هذا الموضوع أبلغ وحقيقته كثرة الشيب)([5]) نلاحظ وجود معنيين الأول حرفي مباشر والثاني عقلي مجرد فالأول سرعة النار في الاشتعال وانتقالها من جزء إلى آخر في حين المعنى العقلي المجرد كثرة الشيب ،فالحديث عن الصورة هنا حديث خارجي يتبع وجه الشبه المنطقي الذي جمع بين طرفي التشبيه وغايته هو تأكيد المعنى في نفس المتلقي ومن الصعب أن تجد حديثاً عن عمق وجداني وتفاعل الذات مع موضوعها كالشعور بالوهن والضعف وبالتالي لا تحقق مطلب الصورة الفنية التي (لا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل ذات الشاعر مع موضوعها)([6]) . فالصورة الفنية (المجاز) عند المعتزلة تأتي لتأكيد المعنى وتوضيحه ، فالتشبيه ليس خيال لأنه كاذب لعدم خضوعه للعقل كما هو عند الفلسفة ولهذا لا يجوز نسبه إلى

1 – الرماني هو علي بن عيسى له تصانيف مشهورة في التفسير والنحو واللغة والكلام على مذهب المعتزلة،من كتبه في علوم القرآن وكتاب أدب الجدل،الفهرست 3، 178.

2 – الرماني،علي بن عيسى،(1968)،النكت في إعجاز القرآن،تحقيق محمد خلف الله ,محمد زغلول،ط2،دار المعارف ،مصر ،ص81.

3 – الجرجاني ،عبد القاهر،(1991)،أسرار البلاغة،ص367.

4 – القرآن الكريم ،سورة مريم ،آية رقم 4.

5 – الرماني،علي بن عيسى،(1968)،النكت في إعجاز القرآن،ص88.

6 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص205.

آيات القرآن فالمجاز (الصورة) مرادف للحقيقة ينظر إليه من منظور حرفي مباشر سرعة إشتعال النار في النبات إلى معنى عقلي مجرد (كثرة الشيب).

ونجد الخطابي(388)([1]) يقول في شرح الاستعارة في قوله تعالى **(وآية لهم الليل نسلخ منه النهار)**([2]) .

(والسلخ هاهنا مستعار وهو أبلغ منه لو قال تخرج منه النهار إن كان هو الحقيقة)([3]) فسلخ هنا جاء في الآية لوجه الشبه في شدة الالتصاق بين الجلد واللحم والليل والنهار والاستعارة هنا فقط لتوضيح المعنى وتأكيده وليس من باب الصورة الخيالية التي تدفع المتلقي إلى التأثر ومن ثم التعليم بل نجد أن الخطابي يرمي إلى تأكيد المعنى في ذهن المتلقي وتعليمه بشكل مباشر من خلال تحويل المعنى الحسي إلى عقلي مجرد.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه في الاستعارة من خلال شرحه بيت النابغة الذبياني([4]) :

فِإنّك كَالليّلِ الذي هَوْ مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنتأى عِنْكَ وَاسِعُ

(قد يؤدي إلى تعسف إذ لو قلت إن فررت منك وجدت ليلاً يدركني وأن ظننت أن المنتأى واسع والمهرب بعيد – قلت ما لا تقبله الطباع وسلكت طريقة مجهولة لأن العرف لم يجر بأن يجعل الممدوح ليلاً هكذا ، فأما قولهم إن التشبيه بالليل يتضمن الدلالة على سخطه فإنه لا يفسح في أن يجري اسم الليل على الممدوح جري الأسد والشمس ونحوهما وإنما تصلح استعارة الليل لمن يقصد وصفه بالسواد والظلمة)([5])

---

1 – حمد بن محمد بن إبراهيم بن خطاب ،يقال إنه من نسل الصحابي عمر بن الخطاب،حدث عنه أبو عبدالله الحاكم والإمام أبو حامد ،الفهرست 3–213.

2 – القرآن الكريم ،سورة يس ،آية ،37.

3 – الخطابي ،حمد بن محمد,(1968),بيان إعجاز القرآن ,تحقيق محمد خلف الله ،محمد زغلول سلام ،ط2,دار المعارف ,ص 44

4 – الذبياني ،النابغة(2005)،الديوان ،اعتنى به حمدو طماس،ط2،دار المعرفة ،ص78.

5 – الجرجاني ،عبدالقاهر،(1991)،أسرار البلاغة،ص229 .

نلاحظ في النص المطالبة بالتناسب المنطقي الظاهر بين المشبه والمشبه به وعدم قبول الانفعال الداخلي كما يوضحه الشكل الآتي:

الأسد---- الممدوح ---صفة الشجاعة والقوة والجرآة(وجه الشبه واضح))

الشمس---الممدوح---صفة العلو والتفضل على الآخرين(وجه الشبه واضح)

الليل----الممدوح---السواد(وجه الشبه غير واضح)

والمعنى أنك قد تتحق في العالم الخارجي من وجه الشبه بين الأسد والممدوح في ساحة الوغى فترى منه القوة والسطوة على الخصم وكذلك حال الشمس مع الممدوح فهو في المنزلة الأعلى من الآخرين وأما الليل والممدوح فصفة السواد لا تجتمع في الظاهر مع وجه شبه ظاهر للعيان ولهذا يقول أن الإصابة في تشبيه الليل قد جاءت صحيحة في قول ابن طباطبا (بعثت معي قطعاً من الليل مظلماً،يعني زنجياً قد أنفذه المخاطب معه حين انصرف إلى منزله)([1]) فالليل بلونه الأسود الذي يجتمع في الظاهر مع لون الزنجي جعل قول ابن طباطبا مقبولاً أما هناك فوجه الشبه ليس ظاهراً لهذا تصبح فاعلية التشبيه للإثبات والبرهان .

والاستعارة فقط من أجل المبالغة وتأكيد المعنى من خلال قدرة الليل على الإحاطة بالنهار بالاعتماد على آلية التأويل أما القول: إن الشاعر الجاهلي تأمل الليل وشاهد فيه المخاطر وقرب المهالك في أي لحظة فانسجم هذا المشهد مع وجه شبه داخلي يلغي الحواجز المادية الظاهرة ويحقق حالة من الانفعال الداخلي التي رأت أن هذا الحاكم بظلمه وسطوته والوقوع تحت ظلمه غير المستبعد شبيه بذاك الليل المحسوس الذي أوجد مثل هذه الحالة التي تداخل فيها وجه شبه داخلي مع وجه شبه خارجي يلغي التناسب المنطقي الصارم ومثل هذا القول غير مقبول عند ناقد القرنين فقط لأنه لا يمتلك وجه شبه خارجي ظاهر للعيان يخضع إلى العقل والمنطق ولهذا نجد جابر عصفور يعلق إجمالاً على حالة التشبيه والاستعارة بقوله (مثل هذه النظرة تلغي في تقديري فعالية الخيال الشعري وتحول العملية الشعرية إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بماهو معروف أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل

1 – الجرجاني ،عبد القاهر،(1991)،أسرار البلاغة،ص229 .

وضوحا أكثر وضوحا وظهورا مما كان)([1]) ولابد من الإشارة أن الناقد المعتزلي كان متعاطفاً مع التشبيه أكثر من الاستعارة لأن التشبيه يحافظ على الحدود الفاصلة التي لا تجعل طبيعة الأشياء تختلط مع بعضها البعض فزيد كالأسد تجعل خصائص زيد والأسد ثابتة وتجتمع في وجه شبه يستطيع أن يلاحظه المبدع من خلال الفطنة والذكاء لاعن طريق الانفعال والتأثر المرافق للفطنة (الاستعارة أكثر ارتباطاً بالخيال)([2]) (لست أميل إلى عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته فالاستعارة ،كما سيتجلى بعد ,ربما كانت أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة وهي بالشعر على الخصوص أمس رحماً)([3]) والسبب اهتمامهم بالوضوح، فالتشبيه يحقق هذا الغرض أكثر من الاستعارة (الإعجاب المتواتر في مكانة التشبيه فقد رأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة والذي جعلوه أبين دليل على الشاعرية ومقياساً تعرف به البلاغة ...أما الاستعارة فيكفي في أمرها التناسب الواضح القريب بين الأشياء)([4]) .

3.3.1 توظيف الشعر الجاهلي عند الناقد المتكلم (المعتزلي)

علاقة الشعر الجاهلي بهذا التأويل المنطقي العقلي الذي نظر إلى التشبيه والاستعارة من خلاله هي علاقة الغاية بالوسيلة وخصوصاً أن الشعر الجاهلي بما يمتلك من خصائص الوضوح والاعتماد على الصورة الحسية المأخوذة من العالم الخارجي قد انسجمت مع غاية المتكلم من الشعر الذي يجب أن يقدم خدمة للجمهور قائمة على التعليم وتوضيح المعنى (ركز الجميع على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع ...أن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص

1 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص196.

2 – رتشاردز ،مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ،ص299.

3– ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ص،47

4 - ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ص،46.

المتميز كان أمراً يتجنب الجميع في الأغلب الأعم ،الخوض فيه أو التعرض له)([1]) (إن النقاد –حينذاك – في إلحاحهم على مراعاة مقتضى الحال الخارجي وفي قبولهم المبالغة ،لم يكونوا موجهين لما ينبغي أن يكون عليه الشعر بقدر ماكانوا راصدين للنتائج التي أدت إليها الوظيفة الاجتماعية)([2]) ويبدو أن مكانة الشعر الجاهلي وما يمتلك من قيمة ثابتة في عقل المتلقي الذي يراه النموذج الأفضل من حيث فترة الاحتجاج جعلت الناقد يعتمد عليه في آلية التأويل من الجانب اللغوي وتأكيد صحته للمتلقي ، ليس عامياً في إثبات التأويل من خلال الاعتماد على الجانب اللغوي والدلالي لمعنى الكلمة ،والسبب العقلانية الصارمة التي كان ينظر للصورة الفنية من خلالها وعدم قبوله المجاز (الصورة) من باب الخيال بل هو مرادف للحقيقة

يقول الخطابي (فأما قوله فأكله الذئب فإن الافتراس معناه في فعل السبع فحسب وأصل الفرس دق العنق وإنما أدعوا على الذئب أنه أكله أكلاً وأتى على جميع أجزائه لا أعضائه وقال آخر)([3]) : أي أن الخطابي يرفض الصورة الفنية التي تشبه النبي يوسف عليه السلام بالطعام ويستشهد بقول العباس بن مرداس

أَبَاْ خُرَاْشَةَ أَمَّا أنتَ ذَا نَفِرَ ....فإنّ قومِيَ لَمْ تَأْكُلْهُمُ الضَّبُعُ

وأما قوله سبحانه (وإِنَهُ لِحُب الخّيرِ لَشّديد)([4]) وأن الشديد معناه هاهنا البخيل ويقال رجل شديد ومتشدد ،قال طرفة ([5]) :

---

1 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص54

2 – قاسم ،مومني ،نقد الشعر في القرن الرابع ،ص310.

3 – العباس بن مرداس، أحد بني سليم بن منصور، وأمه الخنساء ،كان شاعراً مخضرماً ، اشتهر في بداية عصر الإسلام وقبله وكان من سادات قومه انظر، الأصفهاني الأغاني ،ج14،ص294 البيت،في ديوانه،تأليف يحيى الجبوري،الشركة المتحدة،ص87 .

4 – القرآن الكريم، سورة العاديات ،آية ، (8).

5 – طرفة بن العبد(1993)،الديوان،شرح علي إبراهيم أبو زيد ، ط1،دار الكتاب الجامعي،ص191 , في الديوان (أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي).

أَرَىَ المَوتَ يَعْتَامُ النّفَوسَ ويَصْطَفِي .....عَقِيْلَةَ مَالِ الفَاْحِشِ المُتَشَدِّد ([1])

فهو يرفض تشبيه الموصوف في حبه للخير وسرعة انجذابه له بالرجل القوي سريع الفتك ويستشهد على المعنى اللغوي لشديد ويفسره بالبخيل من خلال قول طرفة السابق فتوظيف الشعر الجاهلي- هنا – هو استعمال ساذج بسيط لا يدخل في عالم النص ومحتوياته وطاقاته الشعرية ، إلا إذا قدرنا صدق النية في موقف الناقد المعتزلي الذي حاول الدفاع عن آيات القرآن الكريم وجعل معانيها قائمة على العقلانية فقط دون الخيال أمام خصومه إلا إنه في رفضه مفهوم التشبيه والاستعارة الذي أساسها الخيال في النقد الحديث ،قد حرم المتلقي من وجدانيات روحيه تجعله أكثر انسجاماً مع النص القرآني – الذي غايته إسعاد البشرية واستقرارها ولهذا يشيد جابر عصفور بأهل السنة ويمدحهم في هذا الجانب إذ يقول (استسلام أهل السنة لمعطيات الحسية المباشرة كان يؤدي إلى تلبية الحاجات الوجدانية والروحية للمسلم ويغذي توقه الطبيعي والإنساني إلى تصورات الخيال)([2]).

ومن خلال إشارة مصطفى ناصف إلى نظرة ناقد القرنين للتراث نجد تشابه النظرة الفلسفية نفسها في عدم التفاتها إلى العمل الفردي إزاء العمل الجماعي كما يذكرها غنيمي هلال (إن النقد العربي القديم نظر إلى الشعر على إنه تراث جماعي ولم يكن ينظر إلى الشعر أنه تراث امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى وذي الرمة وغيرهم الشعر العربي –عندهم – تراث ينتمي إلى الأمة كجماعة متميزة)([3]) وهو الموقف نفسه الذي تنظر إليه الفلسفة واهتمامها بالأمر العام أكثر من الخاص (ويشيد أرسطو بالشاعر أقراطيس ؛ لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية في الهجاء ليعالج الموضوعات العامة)([4]) ولهذا يعقب مصطفى ناصف على حديثه السابق بقوله (هذه العناية الجماعية بالشعر أو النظرة إليه كتراث جماعي نافست

---

1 – الخطابي ، إعجاز القرآن ،ص 44.

2 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص135.

3 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ص100.

4 – هلال ،محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ،ص53.

النظرة إليه كتراث فردي ،ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات)([1]) ،وبهذا نفهم أن الاهتمام بالشعر الجاهلي لا يخلو من نظره فلسفية تقدر الشعر القديم الذي تحمل صوره خصائص حسية يقبلها العقل وتمثل النموذج الأمثل الصادق لأي مجتمع يأتي من بعده ملغية في الوقت نفسه حالة التطور التي لابد أن يمربها أي مجتمع إنساني .

4.3.1 الصورة الفنية عند الناقد الأديب

وفي هذه المجموعة نجد الناقد الشاعر الأقرب إلى العملية الشعرية مثل ابن طباطبا (337هـ) والآمدي (370هـ) والناقد الفيلسوف قدامه بن جعفر (337هـ الذي يتميز عن الفارابي والتوحيدي(310هـ) بخروجه من المجال النظري إلى التطبيقي وإن لم يكن شاعراً والذي يتعرض الباحث إلى كتابه في فصل التطبيق ، وكذلك الأديب القاضي الجرجاني صاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه (392هـ) وسأقف على معنى الشعر عند هؤلاء وغايته وعلاقته بالفلسفة قبل الخوض في موضوع الصورة الفنية .

الشعر صناعة

إن معظم النقاد الأدباء في فترة الدراسة ينظرون إلى الشعر على أنه صناعة ،فحضور العقل فيه واجب مقدس ،وهو الموقف نفسه عند أرسطو من الشعر وصناعته (فالشعر مصنوع لأنه تتوفر فيه أربعة مسببات :علة مادية وهي الكلمات والوزن والإيقاع وعلة صورية وهي الهيئة أو الشكل الذي يتكون في ذهن الفنان عن العملية الفنية وعلة فاعلة وهي المسببة لوجود العمل وعلة غائبة وهي النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته وردة الفعل التي تستهدف أحداثه)([2]) .

نلاحظ كيف يربط أرسطو بين قاعدة المادة والصورة وبين مفهوم الشعر وعلته وغايته في النص السابق من خلال قاعد المادة والصورة – فالمادة ثابتة والصورة متغيرة (أحوال النفس لا تنفصل عن الهيولي الطبيعة للحيوانات الخارجي والمقصود

---

1 – ناصف،مصطفى ،(1981)،نظرية المعنى في النقد العربي،ص100.

2 – أرسطوطاليس، فن الشعر ،ص64.

بها الكمال الأخير الذي يجعل الشيء ما هو عليه والمادة ثابتة ويطلق عليها أحياناً الجوهر ([1])،والشعر عند ابن طباطبا (كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ،بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق)([2]) ثم يقرر بعد ذلك أن الشعر صناعة (فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه)([3]) وأما الآمدي فنجده يأتي بنص يحمل معنى أرسطو إلى حد التشابه حيث يقول (زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من الصناعات لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف وذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء علة هيولانية وهي الأصل وعلة صورية وعلة فاعلة وعلة تمامية...ولا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأربعة وهي آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار وفضة الصائغ وآجر البناء وألفاظ الشاعر والخطيب وهذه العلة الهيولانية التي قدموا ذكرها وجعلوها الأصل ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته ، وهي العلة الصورية ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب وهي العلة الفاعلة ،ثم ينتهي الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص ولا زيادة وهي العلة التمامية)([4]).

وقد ربط الآمدي – هنا – بين فكرة الشعر صناعة وبين الخطابة التي خصائصها الإقناع من جهة وبين الألفاظ والمعاني وفكرة المادة والصورة من جهة أخرى ويؤكد هذه العلاقة الأخيرة قاسم مومني بقوله (وقدم الفلاسفة،من شراح أرسطو بتناولهم فكرة العلاقة بين الصورة والهيولي (المادة) على هذا النحو مهاداً فلسفياً للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متنوعة تتفاوت في قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة وأصبح من الممكن أن يبرر ثبات المعنى

---

1 – انظر، الفاخوري ، حنا ، تاريخ الفلسفة العربية ،ص79.

2 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر ،ص3.

3 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر، ص21.

4 – الآمدي ،أبو قاسم الحسن بن بشر،(2006)،الموازنة بين أبي تمام والبحتري ،تقديم إبراهيم شمس الدين ،ط1، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ص 312.

المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً يستند إلى ثبات الهيولي(المادة) التي تتغير بتغير صورها وأشكالها)([1]) .

إن العلة الصورية – أي الألفاظ – عند أرسطو هي التي يكون الذهن حاضراً فيها ،فهي مجال الإبداع ؛لأن المادة (المعاني) ثابتة وتقديم صورة لها لا يعني ثبات هذه الصورة فالصورة لها صفة التغير وما كان له تلك الصفة كان مجال التميز والإبداع أرحب فيه ،بمعنى أن الشاعر القديم الذي قدم مادة المعنى في صورة لفظ (ما) يستطيع شاعر محدث أن يغير تلك الصورة ويأتي بألفاظ جديدة غير تلك التي وردت في المعنى نفسه ،ويبدو أنه السبب الذي أوجد الاهتمام بالبديع والزينة الخارجية للألفاظ(فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة)([2]) (لقد فهم النقاد في فترة البحث الصورة على أنها زينة)([3]) والعامل المهم – كذلك – في إيجاد قضية السرقات الشعرية التي شغلت مساحة واسعة من النقد الأدبي عند العرب(قضية السرقة ما كان حقها أن توجد ؛لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في جهة غير مثمرة أبداً)([4]).

ولهذا كان مما عابه الآمدي والقاضي الجرجاني على أبي تمام اهتمامه بالمعنى دون الألفاظ يقول الجرجاني قاصداً أبا تمام (وأراه قبلة أصحاب المعنى)([5]) ونستطيع أن نفسر هذه المواقف جميعها من خلال الوقوف على التشبيه والاستعارة فهي الشكل الذي يتكون من اللفظ والمعنى والصورة الفنية هي التي تجمعهما . وكيف تغيرت وظيفة الشعر كما يؤكد ذلك جابر عصفور وقاسم مومني من متعة وتأثر وتعجب إلى تعليم مباشر(وجدنا للشعر غايتين غاية تهدف إلى النفع المباشر وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع وغاية أخرى تهدف إلى مجرد الإمتاع والتسلية)([6])

---

1 – مومني ،قاسم ،نقد الشعر في القرن الرابع ،ص 288.

2 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص383.

3 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب, ص363.

4 – عباس ،إحسان ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،ص 41.

5 – القاضي ،الجرجاني ،(د،ت)،الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي ، ط3، مطبعة الحلبي ،القاهرة ،ص 29.

والتسلية)([1]) ويكرر الفكرة نفسها قاسم مومني (إن مهمة الشعر قد انحصرت عن وظيفتين...الإقناع بأساليبه المختلفة من إبانة ومبالغة وتزيين والإمتاع)([2]) .

آلية الصورة الفنية عند الناقد الأديب(التشبيه والاستعارة)

أولاً :التشبيه

يقول ابن طباطبا (أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مشبهاً به صورة ومعنى وربما أشبه الشيء صورة وخالفه معنى وربما أشبه معنى وخالفه صورة وأشبه مجازاً لا حقيقة)([3]) فأحسن التشبيهات على هذا الرأي مطابقة المشبه والمشبه به في الأوجه تامة دون فروق ويظل يشبه مجازاً لا حقيقة أي أن هناك حداً فاصلاً بين المشبه والمشبه به لأن التشبيه لا يعني التداخل والتفاعل بل المقارنة من أجل الوضوح والإبانة (إن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية ،وإن التشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها وإن إطلاق الكلب على الإنسان لا يعني الخلط بين تعريفهما)([4]) .

يقول ابن طباطبا في الغلو (ومن التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها ،ولم يخرج كلامهم في العبارة سلساً سهلاً قول النابغة([5]) :

تخْدي بهمْ أُدْمٌ،كَأَن رِحَاْلَها .....عَلَقٌ هُرِيْق عَلَى مُتُوْنِ صُوَارِ([6])

وكقول خُفَافُ بن نُدْبَةِ ([7]) :

أبْقَى لَهَاْ التَعداءُ مِنْ عَتَاداتِها ..... ومُتونِها كَخُيوطَةِ الكِتّانِ

والعتدات القوائم .أراد أن قوائمها دقت حتى عادت كأنها الخيوط وأراد ضلوعها فقال متونها) ([1]) .

---

1 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص329.

2 – مومني ،قاسم ،نقد الشعر في القرن الرابع ،ص363.

3 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص17

4 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية،ص54.

5 – الذبياني ،النابغة ، (2005)،الديوان ، ،ص56.وجاء في الديوان (تمشي بهم أُدْمٌ)

6 – الأدم : الأبل العتاق ،العلق : الدم ،صُور :القطيع من بقر الوحش .

7 – خفاف بن ندبة, (2002م) تحقيق محمد نبيل طريفي: ط1, دار الفكر العربي, ص113.

وكما هو واضح نجد ابن طباطبا يرفض بيت النابغة ويعده من الغلو في التشبيهات حيث لا يجيز أن تشبه رحال الإبل بصورة الدم الذي أريق على متون بقر الوحش ولا يقبل من خُفَافُ بن نُدْبَةِ وصفه القوائم بالخيوط ([2]) وأساس هذا الرفض التناسب المنطقي الصارم الذي يطلبه الناقد وتغافله عن التناسب النفسي الذي يوحي بالتداخل والتفاعل بين الأشياء وعدم النظر إلى فاعلية الخيال (تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة خيال تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة)([3]) (الشعر ليس طاقة تعبيرية جامدة بل هو نُقلة بين العاطفة والفكرة)([4]) .

وهذا ما لا نجده عند ابن طباطبا الذي يطالب بالتطابق بين المشبه والمشبه به تطابقا شكلياً يقبله العقل لا يخالف خصائص الأشياء الخارجية فليس من المعقول عنده أن تصبح رحال الإبل كأنها العلق أو أن تصبح قوائم الفرس ودقتها كأنها الخيوط ،فالبحث عن الوضوح والصدق المنطقي في العمل الشعري الذي يصل إلى المتلقي من أجل الإفهام والتعليم في الشعر هو غايته فالشعر(موزونا بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً ،اتسقت طرقه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به)([5]) .

---

1 – العلوي، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص93.

2 – خُفَافُ بن نُدْبَةِ (وهي أمه وهي سوداء بنت شيطان بن قنان من بني الحارث بن قنان من بني الحارث بن كعب وأبوه عمير ابن الحارث بن الشريد عمرو بن رباح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس) ، الآمدي ،أبو القاسم حسن (1982)المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء،تصحيح الأستاذ الدكتور ف.كرنكو،ط1،ص108.

3 – رتشاردز ،مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر،ص268.

4 – تليمة ،مصطفى ،(1973)،مقدمة في نظرية الأدب ،دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ،ص 183.

5 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص20.

وعند الوقوف على القصيدة التي أخذ منها البيت والنظر إليه من جهة النظرة الحديثة للصورة الفنية نجد عمقاً في الفكرة والشعور ربما كانت دافعا إلى مثل هذا التشبيه عند النابغة.

يقول النابغة في النص الذي ورد فيه البيت :

نَبِئتُ زُرعَةَ والسّفَاهةُ كاسْمِهَا ....يُهْدي إليّ غَرَائِبَ الأَشْعَارَ ([1])

فَحَلَفْتُ، يَاْزُرْعَ بَنْ عَمرٍو،إنني ...مِمَا يَشُقّ عَلَى العَدوّ ضِرَاْرِي

فَلَتَأتِيَنكَ قَصَـــائِدُ وليَـــدْفَعَــنْ ....جِيشٌ إليكَ قَوادِمَ الأكْوَاْرِ ([2])

قَوْمٌ ،إذَا كَثُرَ الصّياْحُ رأيتَهُمْ ....وُقُراً،غَداةَ الرّوعِ و(الإنفَاْرِ)

والغاضِرِيّونَ الذّين تَحَمّلُــــوا............بِلوائِهِمْ ، سَيراً لِدَارِ قَرارِ ([3])

تَمْشِي بِهِمُ أُدْمٌ ،كَأَنّ رِحَاْلَها ....عَلَقٌ هُرِيقَ عَلَى مُتُونِ صُوَاْرِ

يظهر النابغة بصورة المستفز الذي يصله خطاب الخصم إذ يأمره زرعة بترك حلفه ووعده الذي أبرمه مع بني أسد ؛ فيرد على زرعة رداً عنيفاً يضع خصمه من خلاله إزاء القوة الحقيقية لأحلافه فيصف بني غاضرة بن مالك بن أسد بأنهم حين تكثر الأصوات والنداء وتبلغ القلوب الحناجر في ساحة الوغى يمشون إلى دار المجد والنصر بأقدام ثابتة ثم يصف نوقهم وعليها رحالها بمشهد الدم الذي يظهر على متون البقر الوحشي وهي صورة تحقق الانسجام مع غاية النص الذي يحاول فيه صاحبه رد التوعد بتوعد أشد فيأتي ذكر الدم يحمل بشاعة المنظر الذي يرغب في إيصاله إلى خصمه فصورة الرحال صورة فنية خيالية انسجمت مع المشهد الخارجي الذي تخيله وربما رآه مع الانفعال الوجداني العميق الذي يحمل الموت والهلاك في ذكر العلق(الدم) الذي أريق على متون تلك الأبقار وكذلك دم الخصم سيكون إذا استمر في التوعد والتهديد .

---

1 – زرعة بن عمرو بن خويلد لقي أخوه خويلد بن عمرو النابغة الذبياني بعكاظ فأشار إليه أن يشير إلى قومه بترك حلف بني أسد فأبى النابغة الغدر فبلغه أن زرعة يتوعده فقال يهجوه ،انظر ،الأبيات ،ديوان النابغة ،ص106.

2 – قوادم :جمع قادمة وهي مقدمة الرحل ،الأكوار :جمع كور وهو رحل الناقة.

3 – الغضريون:بنو غاضرة بن مالك بن أسد .

فليس التناسب المنطقي الذي يطالب به ابن طباطبا مطلوباً بقدر التناسب الوجداني والانفعالي في الصورة الفنية الحديثة لهذا يقبل تشبيه امرئ القيس حيث يقول (وأما تشبيه الشيء بالشيء لوناً وصورة فكقول امرئ القيس([1]) يصف الدرع :

وَمشدودةَ السَّكِّ مَوْضُوْنَةً ....تَضَاْءَلُ في الطَّيِّ كالمِبْرَدِ ([2])

تَفِيضُ عَلَى المَرْءِ أَرْدَانُها ...كَفَيْضِ الأتِيِّ عَلَى الجَدْجَدِ ([3])([4])

فالدرع مشدودة بالمسامير التي تداخل بعضها مع بعض وهي منسوجة بالجواهر وعندما طويت صغرت ولطفت حتى تصير كالمبرد،وفي حالة لبسها تغطي الأردن كما يغطي السيل الأرض الصلبة ،فالتشبيه هنا مقبول – فقط –لأنه يعطي صورة فنية خارجية يقبلها العقل وتحقق التناسب المنطقي .والوضوح والإفهام.

يقول الجرجاني في ذم صفة الغموض والتركيز على غاية الإفهام في الشعر عند أبي تمام (فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر)([5]) لهذا أكد ناقد القرنين على أن يكون هناك حدٌ بين طرفي التشبيه بمعنى عدم تداخلهما حفاظاً على الوضوح (لو شبه الشيء بالشيء من جميع جهاته لكان هو وهذا لا يصح من أجل الغيرية)([6]) وهي فكرة قدامة من قبله (إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغيير البتة اتحدا فصار الاثنان واحداً)([7]) .

---

1 – امرؤ القيس ،الديوان،ص86.

2 – مسرودة السك :مشدودة بالمسامير،موضونة :الدرع المنسوجة بالجواهر.

3– الأتي : السيل،الجد جد: الأرض الصلبة.

4 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص24.

5 – الجرجاني ،القاضي ،(د،ت)،الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي،ط3،مطبعة الحلبي،القاهرة،107.

6 – العسكري ،ابو هلال ،الصناعتين ، ص 245.

7 – جعفر، قدامه،(1996)،نقد الشعر،ص108.

ويقول الآمدي في التشبيه (إن الشيء يشبه غيره إذا قاربه أو دنا منه معناه فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به) ([1]).

فالناقد في فترة الدراسة يؤكد على ضرورة وجود وجه الشبه بين المشبه والمشبه به وفي الوقت نفسه لا يؤمن بتشابهما التام لأن المنطق يقول إذا اتحدا فهما واحد ويؤكد عصفور أن الناقد القديم ينظر إلى التشبيه من زاويتين : (التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة)([2]) وأما الشاعرية في التشبيه فتقوم على الفطنة والذكاء ولا يوجد ذكر عن حالة الشاعر ومشاعره الداخلية ومدى قدرته على تحقيق رؤيته والتأثير بالآخرين(فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدها ويزداد حسنها)([3]) ويجعل ابن أبي عون التشبيه النادر الغريب الذي يصل بطول الفكر والتأمل تعريفاً للشعر ،فالشعر (المثل السائر والاستعارة الغريبة والتشبيه الواقع النادر)([4]) .

ثانياً :الاستعارة

لا نجد للاستعارة ذكراً عند ابن طباطبا ويفسره عصفور بقوله :(نظروا للتشبيه نظرة أكثر تعاطفاً من الاستعارة لأنه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء وتحرر الخيال ولا تستسلم لقواعد العقل والمنطق)([5]) وقد قال فيها من قبل مصطفى ناصف (لست أميل أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته فالاستعارة كما سيتجلى بعد ربما كانت أولى منه وأجدر ...وهي بالشعر أمس رحماً ...فقد تواترت أسباب أخرى تزكي موقفهم ...منها حسن التعليل والتقسيم ([6]) فالوضوح وحسن التعليل في التشبيه والغموض الذي يحدث في

---

1 – الآمدي ،أبو قاسم الحسن بن بشر ،(2006)،الموازنة بين أبي تمام والبحتري،ص279.

2 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص 177.

3 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر ،ص47.

4 – ابن أبي عون ،إبراهيم بن محمد ،(1950)،التشبيهات ،تحقيق محمد عبد المعيد خان ،كمبردج ،ص4.

5 – عصفور ،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص199.

6 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية،ص47.

الاستعارة باختفاء أحد طرفيها هو العلة في قبول التشبيه أكثر من الاستعارة عند ناقد القرنين.

أما الآمدي والقاضي الجرجاني فقد تعرضا لمفهوم الاستعارة لأنها الجانب المهم الذي من خلاله يوجهان النقص واللوم إلى أبي تمام في شعره وعدم تقديمه المفهوم الواضح أو الاستعارة القائمة على التشبيه المنطقي الذي يتفق مع العالم الخارجي ويحافظ على التمايز بين الأشياء ويقبله العقل .

يقول الآمدي في الاستعارة (وإنما استعارة العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة معناه ،نحو قول امرئ القيس([1]) .

فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تَمَطّى بِصُلْبِهِ ...... وَأَرْدَفَ أَعْجَاْزاً وناءَ بِكَلْكَلِ ([2])

ويعقب على بيت امرئ القيس بقوله (وقد عاب بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات وهو في غاية الجودة والصحة وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل فذكر امتداد وسطه وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل)([3]) وموطن الاستحسان عند الآمدي منصب على اتساق مفهوم البيت من الجانب الخارجي الذي يتفق مع الواقع والمنطق والصور الحسية ودلالاتها الواقعية في حين لا نجد حديثاً عن العالم الداخلي والوجداني بل هو حديث عن تركيب منطقي آلي (أما التركيب الفني العضوي فيعني علاقة الجزء بالجزء تتضمن في ذاتها علاقة الجزء بكل التعبير، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بواسطة ما بينها من تفاعل)([4]) .

---

1 – امرؤ القيس ،الديوان ،ص48

2 – الآمدي ،ابو قاسم الحسن بن بشر،،الموازنة،ص199.

3 – الآمدي ،ابو قاسم الحسن بن بشر،،الموازنة،ص200.

4 – ناصف ،مصطفى ،الصورة الأدبية،ص،142.

ويتحدث عبد القاهر الجرجاني بحديث يقارب فكرة الآمدي في التركيز على العالم الخارجي الحسي حين يقف على البيت نفسه (لما لليل صلب قد تمطى به ثنى ذلك فجعل له أعجازاً ،قد أردف بها الصلب وثلث فجعل له كلكلاً قد ناء به فاستوفى له جملة أركان الشخص)([1]) .

وأما النص الذي أخذ من هو البيت يقول ([2])

وَليَلٍ كمَوْجِ البحرِ أَرْخَى سُدُولَهُ ......عَليّ بأَنْوَاْعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي ([3])

فَقُلْتُ لَهُ لَمَا تَمَطّى بِصُلْبِهِ .... وَأَرْدَفَ أَعْجَاْزاً وناءَ بِكَلْكَلِ ([4])

أَلا أيّهَا اللّيْلُ الطّويلُ ألا انْجَلي ...بِصُبْحٍ وَمَاْ الإصْبَاْحُ مِنْكَ بأَمثَلِ([5])

فَيَاْلكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنّ نُجُومَهُ ....بِكُلُ مُغَار الفَتل شدت يذبلّ ([6])

إن لفظة الليل تغطي مساحة واسعة من الأبيات السابقة ،فالشاعر يحاول أن يقيم حالة من التوازن الانفعالي بينه وبين العلاقة التي تربطه في المعنى الحسي بلفظة الليل، ونستطيع من خلال هذا الربط أن نعي حقيقة المشاعر الوجدانية الداخلية التي يعانيها ويحاول نقلها للمتلقي من خلال تآزر الصور الفنية مع غيرها في النص، فالنص يموج بحالة من اليأس التي تظهر على شكل هموم لا خلاص منها، فهذا الليل كموج البحر في ظلام يتبعه ظلام ويبدو أنها في النص هموم قد أرقت الشاعر وجعلته يتأمل الواقع من حوله فلا يجد إلا تلك الصورة الحسية لليل ،فهو كالهموم التي أردفت أعجازها بَعُدَ صباحها،وعلاقته بالصباح أمام الهموم والانفعال الوجداني الذي يعانيه الشاعر لا تساوي شيئاً بدليل قوله وما الإصباح منك بأمثل، ونلاحظ كيف يوقف امرؤ القيس الزمن ويجعله يتحد ويتفاعل مع حالة

---

1 – الجرجاني ، عبدالقاهر ، اسرار البلاغة ،ص54.

2 – امرؤ القيس،الديوان ،ص48.

3 – السدول :الأستار الواحد منها سدل .

4 – الأرداف : الاتباع ، الأعجاز :المآخيركناية عن نهاية الليل ،الكلاكل،الصدر،كناية عن بعد الصباح .

5 – الانجلاء : الكشف ،الأمثل : الأفضل .

6 – الأمراس : الحبال ،الأصم : الصلب ، الجندل : الصخرة .

النفسية فيجعل نجومه لا تتحرك ولا تختفي حتى مع اقتراب الصباح؛ فيصفها بأنها شدت بحبال كتان ، فالصورة تحرك لدى المتلقي مدى صعوبة الموقف الوجداني الذي يتحدث عنه الشاعر فتجعله ينفعل ويدرك شيئاً من معاناة الشاعر الذي رأى فيها فهماً آخراً لهذا الواقع الحسي وحاول ربطه في عالم خيالي يكشف من خلاله تجربة صادقة وصور أخرى عن فهم الحياة وهمومها ومعاناة الإنسان فيها (ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ،باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة ، بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى([1]) .

ويقول القاضي الجرجاني في نقد بيت أبي تمام([2])

ورُحْبَ صَدْرٍ لَوْ أَنَّ الأَرْضَ وَاْسِعَةٌ ....كَوُسْعِهِ لَمْ يَضِقْ عِنْ أَهِلْهَا بَلَدُ

(وهذا المعنى فاسد لأنه جعل البلاد إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض وإنها لو اتسعت اتساع صدره ،لم تضق البلاد ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط في الأصل على قدر سعة الأرض وضيقها)([3]) .

الشعر ليس رسماً حرفياً للواقع بل إعادة تشكيل لهذا الواقع و إثارة للمتعة في نفس المتلقي فالصورة التي رسمها أبو تمام قائمة على الخيال الذي يجمع المتنافرات ويتخطى الحدود فقد صور البشاشة ورحابة الصدر وسعتها عند ممدوحه بأنها تفوق رحابة الأرض التي تضيق على أهلها ،ويبدو أن الجانب الوجداني هو الذي كان يقصده أبو تمام ؛فكثير ما تضيق الأرض على ساكنيها عندما يدخلها الهم وضيق العيش(فالاستعارة لا تعتمد على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل ذات الشاعر مع موضوعها)([4])– كل هذا الذي والمعنى فاسد عند الجرجاني؛ فالعقل والتناسب المنطقي لا يقبله فهو لا يقدم الغاية التي تحول الشعر إليها من المتعة ثم التعليم إلى التعليم المباشر القائم على توجيه المتلقي وأصبح التشبيه والاستعارة أساسه التناسب المنطقي الصارم الذي

---

1 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص383.

2 – الطب تمام, الديوان, فسر ألفاظه محي الدين الخياط, المعارف العلمية, ص124.

3 – الجرجاني،القاضي، الوساطة ،ص 47.

4 – عصفور،جابر ,الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب،ص207.

يرتكز على العالم الخارجي الحسي(لقد تجاهل الناقد القديم الضرورة الداخلية الملحة التي تدفع الشاعر إلى التفكير والتعبير وهو أمر لا يصح تجاهله)([1]) .

الصورة الفنية عند الناقد اللغوي في فترة الدراسة

من أهم أعلام هذه البيئة نفطويه(323هـ) والرازي(332هـ) وأبو بكر الأنباري (328هـ)والمرزباني (383هـ) والحاتمي(388هـ) وابن جني (392)وابن رشيق القيرواني(456هـ).

في هذه البيئة يهتم الناقد بالصورة الفنية من خلال التشبيه فقط والسبب اقتفاء أثر القدماء في ربطهم بين القدرة على قول الشعر والإجادة في التشبيه، فالجاحظ يورد نصاً لحسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما لسعه طائر فوصفه الابن إلى الأب(لسعني طائر قال: فصفه لي يابني قال كأنه ثوب حبرة ،قال حسان أبني الشعر ورب الكعبة)([2]) .

ونجد المرزباني يميز بين الشعراء القدماء من خلال الإجادة في التشبيه (أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرمة)([3]) على أن التشبيه من الزاوية الإبداعية عندهم أساسه فقط الفطنة والذكاء و القدرة على الجمع بين المتنافر والمتباعد وليس الخيال يقول الرازي إنّ الشعر سمي كذلك (لأنه الفطنة بالغوامض)([4]) ويقول الحاتمي (أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب الحقيقة ونبه فيه بفطنة على ما يخفى على غيره)([5]) ويقول ابن رشيق (إنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر

---

1 – مومني ،قاسم ،نقد الشعر في القرن الرابع ،ص332.

2 – الجاحظ (1965)الحيوان ،تحقيق ج3، عبد السلام هارون ،ط2،مطبعة الحلبي ،القاهرة ،ص
.67

3 – المرزباني،(1965)،الموشح ،تحقيق علي محمد البجاوي ،مطبعة لجان البيان ،القاهرة ص278.

4 – الرازي،(1965)،الزينة،تحقيق حسين الهمداني ،مطبعة الرسالة ،القاهرة ،ص3.

5 – محمد بن الحسين بن المظفر ،الحاتمي،حلية المحاضرة ،تحقيق جعفر الكتاني ،ص3.

توليد معنى ولا اختراعه ...كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة)([1]) فالصورة الفنية عن الناقد اللغوي هي قرينة الفطنة والقدرة العقلية الواعية التي تربط بين الأشياء ومن المستحيل أن نجد الحديث عن حالة التأثر الداخلي ودورها في إيجاد العملية الإبداعية عند الشاعر ولاشك أنهم اهتموا بالنموذج الجاهلي من أجل دعم آرائهم والاستدلال بالحجج أمام خصومهم.

4.1 توظيف النموذج الجاهلي عند الناقد الأديب

لقد أطلق بعض النقاد في فترة الدراسة على النموذج الجاهلي مسمى هو أقرب للمصطلح الفلسفي فعند ابن طباطبا يأخذ اسم (المُثل) كما عند أفلاطون ،والمثل :معاني مجردة يطلق عليها لفظة مثال وتجمع خصائص مشتركة تحمل المعنى المجرد العقلي وهو أقرب إلى الحقيقة فكلما كان المثال قديماً كان أقرب إلى النموذج الأمثل و نجد ابن طباطبا يرفض أن يكون هناك خطأ في النموذج الجاهلي ويطالب المحدث بإعادة النظر قبل الحكم عليه (فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدقُّ طبعاً من أن يلفظوا الكلام لا معنى تحته)([2]) وابن طباطبا يجعل عنواناً خاصاً في كتابه يحمل مصطلح (المثل)(المثل الأخلاقية عند العرب ...وهذه المثل مطالب الشاعر أن يحفظها سماعاً ..فلا يمكنك استنباط ما تحت حكمهم ولا تفهم مثلها إلا سماعاً فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك)([3]) يقول محمد غنيمي هلال في وصف المثل عند أرسطو (حقائق وقعت في الماضي)([4]) .

---

1 – القيرواني، ابن رشيق (1955)،العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تحقيق محمد محي الدين ،القاهرة ،ص166.

2 – العلوي ، ابن طباطبا،عيار الشعر،ص17.

3 – المصدر السابق, ص17.

4 – هلال،غنيمي ،النقد الأدبي الحديث ،ص47.

ولأن غاية الشعر أصبحت التعليم المباشر القائم على التناسب المنطقي بين أطراف الصورة الفنية ؛فإن الشعر الجاهلي الذي ميزته الوضوح والبساطة وعدم التعقيد يصبح المطلب الرئيس الذي يدعم شواهد الناقد الذي فهم غاية الشعر من خلال اعتماده على التخييل الذي مصدره الفلسفة اليونانية وأصبح الوضوح والحسية المعتمدة على التناسب المنطقي الخارجي للأشياء هو المطلب الأهم ولهذا يقبل قولُ طفيلٌ الغنوي عند الآمدي ،حيث يقول([1]) :

وَجَعلتُ كُوْرِي فَوْقَ نَاْجِيْةٍ ....يقْتاتُ شَحْمَ سَنامِهَا الرَّحلُ

(لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات وكان الرحل أبداً يتخومه وينتقص منه ويذيبه – كان جعل إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى)([2]) .

والسبب في قبول تلك الاستعارة هو تناسبها المنطقي وقبولها الواقع الخارجي كما هو ،فالرحل في الواقع عند لزومه ظهر الناقة لمدة طويلة أثناء السير يعمل على إذابة السنام وعملية الإذابة تشبه عملية الاقتتات (الأكل) ، أما أن نقول إن الشاعر رسم هذه الصورة الخيالية ليعبر عن حالة ما تشعر به ذاته فهذا من المستحيل الذي لا يقبله ناقد القرنين فالشعر يجب أن يوجه ويتحول من عملية تخييل إلى عمليات ذهنية دقيقة تقدم خبرة تعليمية للمتلقي – ولا شك أن الشعر ليس كذلك

وبهذا نفهم أن ناقد القرنين طالب بالنموذج الجاهلي على أساس دافعين، الأول :أنه يمثل النموذج الأمثل الذي يمتلك صورة حقيقة للشعر والثاني :إن الشعر الجاهلي بما يمتلك من خاصية الوضوح والدقة والاعتماد على المحسوسات الخارجية يمثل النموذج الذي يمكن الاستشهاد به من أجل وظيفة الشعر التعليمية التي نشأت كردة فعل على مفهوم التخييل الذي ينتقص من قيمة الشعر والمعرفة التي يقدمها .

1 – الغنوي ،طفيل، الديوان ،تحقيق محمد عبد القادر أحمد ،دار الكتاب ،دمشق،ص108.

2 – الآمدي ،ابو قاسم الحسن بن بشر ،،الموازنة،ص200.

5.1 الخلاصة

يعتقد الباحث أن من ينظر للشعر الجاهلي من خلال صوره الحسية التي طالب ناقد القرنين في اقتفاء أثرها سبب من أسباب عجز النقد في القرنين الرابع والخامس الهجري يكون في الحقيقة رد الأمر إلى المقياس الذي لجأ إليه الناقد وغفل عن الأساس الغائب الذي من أجله اختار الناقد هذا النموذج وهي الفلسفة وآراؤها ؛ فعلاقة الفلسفة بالنقد علاقة وطيدة ،فقد أثرت الفلسفة اليونانية الوافدة على الناقد واستلهم أفكارها بوعي أو بدون وعي ،حتى أصبحت نظام حياة وصفة من صفات التبادل الثقافي في العصر العباسي الثاني ، فأوجدت مفهوم التخييل الشعر الذي من خلاله تغيرت وظيفته الشعر وأصبح ينظر له من زاويتين ،أولهما: رفع مكانة الشاعر من خلال مفهوم المحاكاة وبأن الشاعر يعيد تشكيل الواقع ولا ينقله نقلاً حرفياً ومن خلال هذه الخاصية التي ترفع من قيمة الخيال عند أرسطو خرج مصطفى ناصف في دراسته (الصورة الأدبية) وجابر عصفور وقاسم المومني بنتيجة واحدة ترى أن ناقد القرنين لم يع حقيقة الشعر والمحاكاة عند أرسطو وخلط بين آرائه في كتابي فن الشعر والنفس وأوجد مصطلح الخيال الذي لم يشر له أرسطو في دراساته ، ويبدو أن طبيعة دراستهم الفنية القائمة على رفع قيمة الخيال هي التي جعلتهم يبحثون عن الخيال ومعوقاته عند الناقد القديم مما جعلهم يتخذون هذا الموقف والدليل أن مصطفى ناصف تغير في خطابه من لوم الناقد إلى الفلسفة الوافدة وإلقاء اللوم عليها في دراسته الثانية (نظرية المعنى في النقد القديم) التي تبحث عن فلسفة المعنى وقيمته وأثر الفلسفة في تكوينه.

وفي هذا الرأي يكون قد غاب عن الناقد المعاصر- باستثناء مصطفى ناصف الذي أشار إلى أثر الفلسفة السلبي في دراسته نظرية المعنى – النظرة الثانية التي نظرتها الفلسفة اليونانية للشعر ووظيفته من خلال المعرفة التي يقدمها ،فهي معرفة بسيطة لا تخضع للعقل ونتائجه الدقيقة ،فالشعر أساسه الإدراك الحسي الذي ينتقل إلى المخيلة ويجتمع مع مدركات حسية تعطي خيالات أقرب إلى التوهم وهو يؤدي إلى القوة النزوعية وردة الفعل السريعة ومن أجل هذه النظرة نتج عنها عدة أمور منها؛ أولاً: استغلال القوة النزوعية عند المتلقي وتحويل الشعر إلى أداة للتوجيه

والإرشاد ثانياً : من أجل التخلص من عيب الشعر من زاوية المعرفة يجب أن تخضع صوره إلى التناسب الواقعي المنطقي بين طرفي التشبيه وأن تكون صوره أقرب إلى العالم الخارجي الحسي وتتميز بالدقة والوضوح **ثالثاً:** تحولت وظيفة الشعر من المتعة والتأثر ثم التعليم إلى التعليم المباشر والمتعة الذهنية الشكلية فقط رابعاً: عندما نظر الناقد للشعر الجاهلي وخصائصه القائمة على الوضوح والصور الحسية المأخوذة من العالم الخارجي ،جعله مجالاً للاستشهاد في قواعده النقدية لأنها خصائص يقدرها العقل والمنطق ولم يفرق البعض بين المقياس والأساس في مسألة العجز ،وبهذا يصبح الشعر الجاهلي بحكم الزمن خارجاً عن هذه الأحكام الفلسفية المنطقية الصارمة التي تنظر إلى الصور الحسية على أنها صور خارجية لا علاقة لها بخيال الشاعر ووجدانه وهمومه ورؤيته للكون والحياة حتى نظر البعض مثل طه إبراهيم وإحسان عباس وأحمد أمين أن اتساع مساحته في كتب نقاد القرنين منع كل حقيقة تطورية للنقد،إذ تمنع الإبداع وتحد من قدرة الخيال باعتبار أن صوره حسية .

وسنحاول في الفصل الثاني توضيح قيمة الشعر الجاهلي بالاعتماد على صوره الحسية التي لها عمق وجداني وخيالي بعيد في نفس المبدع من خلال النظرة الحديثة للصورة الفنية_ كما يؤكد ذلك_ مصطفى ناصف ونصرت عبد الرحمن .

الفصل الثاني

تباين الصورة الفنية بين نقد القرنين والنقد الحديث في الشعر الجاهلي

1.2 الصورة الفنية في النقد الحديث

جاء معنى الصورة في لسان العرب على معنى التوهم والتخييل, يقول ابن منظور في مادة (صورة), (الصورة في الشكل ويستدل بالآية الكريمة " في أي صورة ما شاء ركبك ([1]) والجمع صُوَرٌ وَصُوْرٌ, الصِّوَر بكسر الصاد, جمع صُوْرَةٍ, وصَوَّرةٌ حَسَنةً فتصوّر, وتصوَّرت الشيء توهمت صُوْرَتَه, لي والتصاوير والتماثيل" ([2]) .

والذي نفهمه من حديث ابن منظور أنه أعطى أهمية لمعنى الصُّورة في الشكل الخارجي الذي يعطي الملامح والسمات الواضحة للإنسان, ثم يخرجها إلى دائرة التوَّهُّم والتخييل للأمر الذي لم يثبت ولم يتحقق منه .

بحث مصطفى ناصف وجابر عصفور معنى الصورة عند ناقد القرنين من خلال التشبيه والإستعارة وقد كان جُل اهتمام ناقد القرنين منصباً على صحة المعنى وقوته ووضوح التشبيه فكلما كانت أطراف التشبيه قريبة كان الشاعر مبدعاً, وذلك لالتزام عمود الشعر العربي,ولاحظنا نفورهم الواضح من الاستعارة فهي تلغي الفوارق والتمايز بين المشبه والمشبه به, يقول المزرباني " ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارة البعيدة والحكايات المغلقة, والإيحاء المشكل, ويعتمد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها" ([3]) .

---

1 – سورة الانفطار, آية رقم (8) .

2 – ابن منظور, لسان العرب, م4, دار صادر بيروت, مادة "صور" ص473.

3 – المزرباني, أبو عبيد الله محمد بن عمران, 1965م, الموشح, تحقيق علي محمد البجاوي, دار النهضة, مصر, ص52.

ويقول الآمدي في الحث على تجنب الإستعارة " من وصف فأصاب وشبه فقارب, ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالاستعارة" ([1]) وبهذا نستطيع القول إن ناقد القرنين يبحث عن الحقيقة والمنطق في الخيال وهذا لا يتناسب مع حقيقة الشعر الذي أهم خصائصه الخيال الذي يجمع بين المتنافرات والمتضادات ويقرب البعيد ويبعد القريب.

تختلف نظرة النقد الحديث للصورة عن ناقد القرنين , فالنقد الحديث يكاد يتجاهل كل مباحث البلاغة ومقاييسها, ويعتمد على تقييم العمل الأدبي على أسس نفسية, فاصطلاح الحقيقة والمجاز في النقد الحديث, اتخذ في الغالب اسم الصورة وهذا ما نجده عند مصطفى ناصف وجابر عصفور يقول " اعتبار الصورة نوعاً بلاغياً بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة المشابهة – كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان – كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل" ([2]) ونجد النقد في فترة الدراسة يطالب بالاعتدال في التعبير, وعدم الإيغال في الاستعارة والخيال إجمالاً والمحافظة على اللفظ في حين نجد "اهتمام النقد الحديث بالخيال اهتماماً كبيراً بل يجعله الأساس لكل صورة أدبية ويترك للشاعر الحرية في الانطلاق كيفما يشاء دون تقييد أو حصر كما يهتم النقد الحديث بالعمل الأدبي الذي يتكون من صور جزئية متماسكة متكاملة ويعتمد في تقييم هذه الصور على مقاييس نفسية وجدانية " ([3]) فالصورة الشعرية تعتمد على التشبيه والاستعارة اعتماداً واضحاً, يقول مصطفى ناصف عن رفع مكانة الاستعارة في الصورة الفنية بأن الشعر هو الاستعارة " فلسفة الاستعمال الاستعاري هي عينها فلسفة الفن في بعض جهاتها" ([4]) .

---

1 – الآمدي, الموازنة, ص88.

2 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, ص10.

3 – شرف, حفني محمد, 1965م, الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق, دار النهظة, مصر, القاهرة, ص27.

4 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص6.

وقد عاب على القدماء عدم فهمهم آلية الاستعارة, وتقليل من شأنها " إن الاستعارة موضوع عالجه القدماء علاجاً مسفاً, أسيء فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية " ([1]) .

ويربط عبد الفتاح نافع بين الصورة والوظيفة الأولى للشعر وهي المتعة التي يتبعها التأثر ومن ثم وظيفة التعليم وزيادة وعي المتلقي فيما حوله من واقع وما يتصل به من هموم وأفراح وأحزان "وما الصورة في حقيقة الأمر سوى هذا الأثر الذي يعلق بالنفس فيترك فيها نوعاً غامضاً من المتعة لا نستطيع تفسيرها أو تعليلها"([2]) .

ويعتمد نجاح الصورة – كما يحدد ذلك محمد غنيمي هلال – على أمرين؛ الأول : أن تحوي بين أجزائها شحنة عاطفية تحرك وجدان المتلقي, والثاني: أن تثير فيه الدافعية للتفكير والإحساس بها ([3]) أي أن الصورة يجب أن تمتلك مقومات العواطف والمشاعر" فالعاطفة بدون صورة عمياء, والصورة بدون عاطفة فارغة" ([4]) .

كما أن النقد الحديث يشترط في الصورة القدرة على الإيحاء لأنه أبعد تأثيراً في النفس وأكثر علوقاً من الصورة التقريرية " وهي أبعث على المتعة والإحساس بالجمال" ([5]) وأكثر ما يسيء إلى الصورة الأدبية هو الجري وراء التفخيم اللفظي والعناية بقوة اللفظ " دون الملاءمة بين هذا اللفظ وما ينفعل في صدره من مشاعر, فالمعاني اللغوية للألفاظ وجرسها الموسيقي ومعانيها المجازية وحسن التأليف, كل ذلك عناصر مهمة للصورة الأدبية " ([6]) وأما إسماعيل عز الدين فقد جاء بتعريف بتعريف قريب من مصطلح المادة (الهيولي) والصورة التي استخدمها ناقد القرنين,

---

1 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص3.

2 – نافع, عبد الفتاح, الصورة الفنية في شعر بشار بن برد, دار الفكر, عمان, ص79.

3 – انظر, هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, ص81–85.

4 – بندتو, كروشه, 1947م, المجمل في فلسفة الفن, ترجمة سامي الدروبي, دار الفكر العربي, القاهرة, ص55.

5 – بندتو, كروتشه, المجمل في فلسفة الفن, ص83.

6 – بندتو ، كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن, ص311.

فالمادة متشابهه في الشعر ويقصد المعنى " لكن اختلاف الصورة التي تعرض المادة هي التي تعطيها قيمة جمالية مختلفة " ([1]) .

و كثير من النقاد ينظر إلى الصورة في دراساتهم النقدية، ويعطونها جل الاهتمام, فمن خلالها يقف على قيمة العمل الأدبي وفائدته ومغزاه بالإضافة أنها تعطي تصوراً واضحاً على مقدرة الشاعر, ومدى تمكنه من تقديم عمل يرسخ حضوره في وجدانه أولاً ووجدان المتلقي ثانياً .

والصورة عند عبد القادر الرباعي تعني ذلك " البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصبح متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة" ([2]) وأما إحسان عباس فقد نظر للصورة من خلال زاويتين الأولى: أنها تعبر عن نفسية الشاعر, وهي بذلك تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام والثانية : أن دراسة الصورة مجتمعة هي المعين الرئيس في كشف المعاني العميقة في القصيدة ([3]) وعند صلاح فضل الوسيلة التي يتم التجاوز بها من اللغة الدلالية: إلى اللغة الإيحائية"وهي عبور يتم عن طريق الالتفاف من خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويٍ أول لتكسبه على مستوى آخر"([4]) .

---

1 – إسماعيل, عز الدين, 1955م, الأسس الجمالية في النقد العربي, ط1, دار الفكر العربي, القاهرة, ص214.

2 – الرباعي, عبد القادر, 1984م, الصورة الفنية في النقد الشعري, ط1, دار العلوم للطباعة والنشر, الرياض, ص10.

3 – انظر, عباس, إحسان, (د.ت) فن الشعر, ط3, دار الثقافة , بيروت, ص238.

4 – فضل, صلاح, 1987م, نظرية البنائية في النقد الأدبي, ط1, مطبعة الأمانة, القاهرة, ص275.

ويؤكد إحسان عباس مرة أخرى على أهمية الصورة للناقد وبإنها "وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على حالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"([1]) وفي أثناء الحديث عن معنى الصورة لابد من ربطها بالشعر الجاهلي الذي هو مدار بحثنا.

وقد قدم خليل الرفوع بحثاً بعنوان " صورة الحرب في الشعر الجاهلي" وهذه الدراسة تعتبر رداً على من يظن أن الشعر الجاهلي لا يملك سوى الصورة الحسية المادية, فالصورة وإن كانت حسية, فإن لها عمقاً وجدانياً في اللاوعي ولا يأتي بها الشاعر دون أن يكون لها امتداد لنظرية الكون والحياة.

يقول " فالصورة كما أرى شكل لغوي تصوُّري يضمن شعوراً وفكرة وموقفاً في آن معاً وتوحد مجموعة من الصور تعبّر عن شعور جمعي ورؤية متآلفة" ([2]).

يقول البراِق ([3]):

وَدَاْرتْ رَحَى الحَرْبِ المشُيبَةِ للْفَتَىَ وَهَاْلَتْ ذَوِى الألَبْاْبِ تِلْكَ المَوَاْقِفُ

فإذا كانت الرحى أداة استخدمها الجاهلي في طحن حبه والحصول على طعامه, فقد تلقفها الشاعر الجاهلي وصنع منها صورة لمساوئ الحرب وويلاتها " فانعكست دلالتها من الموت عبر الانسحاق إلى الحياة, متضاد مع وظيفتها إلى أداة سحق للحياة البشرية كلها لا يسلم من أذاها كل من ولج أو أولج في جوفها " ([4]) وفي هذا " استنفار لمخيلة المتلقي لتنشيط انفعالاتها فتدرك حقيقة الحرب" ([5]) .

---

1 – انظر,عباس ،إحسان، فن الشعر، ص230.

2 – الرفوع, خليل, 2006م, صورة الحرب في الشعر الجاهلي, مجلة جامعة قطر للآداب, العدد28, ص92.

3 – شيخو, لويس, (د.ت) شعراء النصرانية قبل الإسلام, ط3, دار المشرق, ص146.

4 – الرفوع, خليل, صورة الحرب في الشعر الجاهلي, ص110.

5 – الرفوع, خليل, صورة الحرب في الشعر الجاهلي, ص101.

2.2 الخيال في الشعر الجاهلي

لقد انتهى الفصل الأول من هذا البحث **إلى** أن قيمة الخيال عند ناقد القرنين الرابع والخامس مرتبك الدلالة, إذ نظروا إليه من خلال مصطلح التخييل الشعري الذي مصدره الآراء الأرسطية, وانتبهوا إلى أن الخيال الشعري مادتة الأساسية المدركات الحسية التي تجتمع في الحاسة المشتركة ولا تخضع لقوة العقل والمنطق, في حين نظر ناصف إلى الخيال على أنه النضج المفاجئ غير المتوقع, يقوم الشاعر به بعد حالة من التأمل لما وقر في ذهنه ومخيلته من مشاهدات حسية قد تغيب بعضها ولا يبقى منها إلا الإيحاء ،وهذه العملية يطلق عليها "الإلهام" يقول (إن المظهر العام للخيال المتفنن هو ذلك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات أو لما عاناه من تحصيل وتفكير–ولما كان العدول عن التفكير حيناً يعيد إلى الذهن نضارته فقد يصبح الذهن قادراً على إدراك هذه العناصر التي برزت في صورة جديدة وإعطائها لدلالة جديدة تنير جميع نواحي المشكلة وتساعد على إعادة تنظيمها في أسلوب جديد"([1]) والمهم في الخيال اندماج الشعور وليس إلغاء التفاصيل الخارجية والجمع بين المتباعد والمتنافر"وسواء أنظر الخيال إلى التفصيلات أم أهملها فإنه على الدوام إذا تحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور يحقق التوافق بين الوحدة والتنوع"([2]) والمقصود بالوحدة –كما يفهم الباحث–هي الوحدة الشعورية الواضحة التي تتشكل من المدركات الحسية التي اجتمعت في ذهن المبدع, أما التنوع فهو الاختلاف اللاشعوري الذي تكون من مشاهدات مختلفة استطاع الخيال أن يحقق من خلالها انسجاماً, وفي تحقيق هذا الانسجام يحقق " الخيال صفة عليا هي التوازن والاعتدال فيشيع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة والمتعة بالقالب المنسق من جهة أخرى"([3]) .

1 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص12.

2 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص13.

3 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية , ص14.

ويعرف علي الجندي الخيال بقوله " القوة النفسية التي تقوم بتصوير الفكرة الأدبية تصويراً أدبياً مؤثراً، فبها يستطيع الأديب أن يضع في مخيلته صورة عقلية مثيرة لما يريد أن يعرضه على قرائه وسامعيه, والأديب عادة كالمهندس – يضع تصميماً عقلياً لكل ما ينبغي القيام به من مشروعات ويكون ذلك في بادئ الأمر يعمل إطاراً يرسم فيه الخطوط العريضة... ثم يقوم بعمل الجزئيات الدقيقة التي تؤدي في النهاية إلى صورة حقيقيّة كاملة لمشروعه وبعد ذلك يخرجه إلى عالم الوجود المادي, فالقوة التي تقوم بهذا كله هي الخيال" ([1]) .

نلاحظ في النص السابق أن المؤلف يعطي مجالاً رحباً للعقل إذ إننا نشتم فيه سيطرة العقل وحضوره .

وجابر عصفور لا يرى نقصاً أو عيباً في أن يكون العمل الأدبي يكنف العقل وسيطرته لكنه يشترط أن يكون اللاوعي حاضراً أثناء العملية الإبداعية " ونحن لا نرفض الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة شعره – لكن الإلحاح على الجهد الواعي المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعية" ([2]) ويقول كولردج نقلاً عن رتشاردز في توضيح قيمة الخيال وأهميته في العملية الإبداعية " تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة الخيال تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين صفات الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس المبالغ والانفعال العميق" ([3]) .

ونلاحظ بعد ذلك أن مكونات الخيال نوعان؛ النوع الأول : مدركات حسية مباشرة تأتي عن طريق الرؤية، ومدركات حسية قديمة غابت عن متناول الحس واختزنتها المخيلة أو الحاسة المشتركة، وهذه المدركات تتفاعل بين حكم متيقظ وبين انفعال

---

1 – الجندي, علي, 1966م, شعر الحرب في العصر الجاهلي, ط3, مكتبة الجامعة العربية, ص397.

2 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, ص؟؟؟؟

3 – رتشاردز, مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر, ص298.

عميق, واستعادة الصور المتباينة في صورة نهائية تحقق المتعة والدهشة للمتلقي وتجعله – بعد ذلك – أكثر انتباهاً بما تحمله من توجيه وخبرة ورؤية للواقع والكون.

ونقف_ هنا_ عند أبيات من معلقة عنترة لنرى كيف يكون الخيال فيها عند ابن طباطبا في كتابه فقد وصفها بوصف لا يخلو من المنطقية الصارمة التي تهتم بالجانب الحسي الخارجي بقوله " وأما تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة فكقول عنترة" ([1]) ويقصد بذلك البيتين اللذين ورد فيهما ذكر حركة الذباب وهيئته، إلا أن النقد الحديث ينظر إلى الأبيات نظرة مخالفة .

يقول عنترة في وصف رائحة ثغر محبوبته وطعم ريقها بعد أن وصفها بأنها روضة لم ترع ولم يفقد طيبها ويكمل الوصف بقوله ([2]):

جَادَتْ علَيهِ كُلُّ بكرةٍ حُـــرَّة فَتَرَكْنَ كُــلَّ قَـــرَارَةٍ كَــالْدِّرْهَـــمِ([3])

سَحَّاً وَتَسْكَاْباً فَكُلَّ عَــــشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيــها الْمَاءُ لَـمْ يَتصَـرَّمِ([4])

وَخَلا الذُّبَاْبُ بِهَاْ فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَــرِدَاً كَفِعْــلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّـــمِ([5])

هَزِجاً يَحُكُّ ذِرَاْعَهُ بِذَرَاْعِــهِ قَدْحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَاْدِ الأَجْـذَمِ ([6])

عنترة يقف أمام هذا المنظر ضمن رؤية حسية مباشرة لم تغب عن الإدراك الحسي في البيت الأول, فقد جادت هذه السحابة بمطرٍ غزيرٍ ينهمر على تلك الروضة فأصبحت حفرها مملوءة بالماء حتى جعلها دائرية كهيئة الدرهم, ولا شك أن سقوط المطر عند الإنسان الجاهلي يبعث على حالة من الفرح والسرور,ثم يتزايد هطوله مع حلول الظلام وهذا يردنا إلى ثنائية اليأس والأمل حيث يجعل نصرت عبد الرحمن

---

1 – العلوي, ابن طباطبا, عيار الشعر, ص25.

2 – عنترة, (1983م), الديوان, شرح وتحقيق, محمد سعيد, ط2, المكتب الإسلامي, بيروت, ص179.

3 – البكر من السحاب: السابق مطره والجمع الأبكار, الحرة: الحر من كل شيء خالصة وجيدة, القرارة: الحفرة.

4 – السح: الطَّبُّ, والتسكاب سكبت الماء أسكبه سكباً, والتصرم: الانقطاع.

5 – الترنم: ترديد الصوت بضرب من التلحين.

6 – المكب: المقبل على الشيء الأجذام : الناقص اليد .

الأطلال والبكاء عليها رمزاً لليأس وصورة المحبوبة رمزاً للأمل " بعد اليأس العميق الذي رمز له الشعراء الجاهليون بالطلل تفتحت أمام نواظرهم بوارق الأمل, فاتخذوا المرأة رمزاً له " ([1]).

نلاحظ في البيتين الأمل يسبق الحديث عن اليأس والظلام بل إنه يؤكد ازدياد هذا الهطول تزامناً مع وقت العشية وظلامها فالشاعر في اللاوعي يحاول أن يقنع نفسه بطبيعة التحول من حال إلى حال, فسقوط المطر يوحي بالخير وربما كان يشكل معادلاً موضوعياً للحب والحياة والتشبث بها وهنا تكمن حقيقة الجمع بين المتنافر والمتباعد فلا يقف المشهد عند هذه الصور الحسية المباشرة, بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب وتبني عالماً متميزاً في جدته وتركيبه, فصورة الماء الذي اجتمع في الحفر وهي صورة حسية مباشرة حركت وجدان عنترة إلى صور حسية غابت عن متناول الحس وقد استطاع أن يجمع بين الصورتين من خلال فاعلية الخيال, فقد تحرك وجدانه أثناء سقوط المطر في اللاوعي إلى الأمل الذي يحدوه في تغيير الواقع ومحاولة فهمه, فبعد أن يسقط حالة الفرح على الذباب الذي غرد بذراعيه ينقله الخيال مرة أخرى نحو صورة الشارب الذي أخذه الطرب, فالذباب حول هذه المياه يحرك يديه حركة مستمرة لا تفتر كحركة الشارب الذي يحرك يديه وهو يتراقص طرباً ثم تزاداد فاعلية الخيال حتى يصل إلى صورة نهائية للذباب وحركته فيصفه بذاك المجذوم الذي قُطعت يداه ويحاول جاهداً أن يشعل ناره, وهي بلا شك صورة تستنفر مخيلة المتلقي نحو الرحمة والشفقة وحالة اليأس والنقصان وهنا مرة أخرى يجمع عنترة من خلال الخيال بين المتباعد والمتنافر عند سقوط المطر وخيره وحالة الأجذم وصعوبة عيشه.

إن الحياة القبلية التي يعيشها ربما كان في اللاوعي يوجه لها نقد لاذع, إذ إن من المعروف أن الفرد الضعيف أو القبيلة المهانة ليس لها نصيبٌ مرموق في العيش أو مما تنبت الأرض من عشبها ومرعاها, لذلك كانت الحياة الجاهلية حمراء

---

1 – عبد الرحمن،نصرت،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص28.

وعراكاً دائباً في نواحي هذه الجزيرة بن القبائل فرادى وجماعات ([1]) فصاحب الأيدي والنفوذ التي تطول يداه وتبطش في حركة مستمرة تنعم بالخير والسرور ويبدو أن الشاعر في اللاوعي ينزل سخطه على هذه المجموعة إذ يخيل إلى المتلقي أنه قصدهم بتلك الحشرة الوضيعة التي عادةً ما يكون صوتها مزعجاً يبعث القلق في من حوله وكذلك صورة شارب الخمر الذي يسير في هذا الكون دون تعقل وروية ومراعاة لقوانين الحياة وانضباطها فقد يقتل أخاً في الإنسانية ويبعث موتاً وهلاكاً.

وأما صورة ذاك المجذوم فهي صورة الإنسان الضعيف الذي يحاول جاهداً أن يحصل على الحياة والنجاة في مجتمع قبلي لا يرى له وزناً ومن جديد نجد أن الخيال يجمع بين المتنافرات والمتضادات في صورة فنية مكتملة الجوانب تحمل الخاصية النوعية للشعر من خيال وعاطفة ورؤية تعبر في الوقت نفسه عن وجدان عميق يحاول فهم الواقع الذي يكتنفه الضد, وينظر إلى السعادة والخير على أنها حكرٌ على الأيدي القوية, وهي صورة لا نغالي إذا قلنا لا يكاد يخلو منها زمان وإن اختلفت الظروف ونوعية الثقافة, لهذا يستحق في _نظر الباحث_ أن يكون نصاً خالداً.

وعند الوقوف على شرح هذه المعلقة عند أحد أعلام القرن الخامس, (الزوزني) (486هـ) نجد الاهتمام منصباً على شرح المعاني بصورتها الخارجية دون أن يكون هناك أدنى التفات إلى الخيال والحالة الوجدانية يقول:" فصوت الذباب حال حَكهِ إحدى ذراعيه بالأخرى, مثل قدح رجل ناقص اليد قد أقبل على قدح النار, شبه حك الذباب إحدى يديه بالأخرى بقدح رجل ناقص اليد"([2]) .

---

1 – انظر, الشايب, أحمد, 1654هـ, تاريخ النقائض في الشعر العربي, ط2, المكتبة المصرية, ص37.

2– الزوزني, القاضي أبو عبدالله الحسين, 2009م, شرح المعلقات السبع, تحقيق عمر حافظ سعيدة, ط1, شركة القدس, القاهرة, ص205.

وتطالعنا صورة أخرى عند المنخل اليشِكري([1]) نجد الخيال ظهر فيها من خلال مدرك حسي قد رآه بالعين وهي صورة نساء العدو وقد وقعن في الأسر وضفائرهن التي راحت في كل اتجاه دلالة على الذل والهوان وقد كانت تعكف على صدورهن دلالة على المنعة والعزة والتي تساقطت وانفلتت أمام قوة الشاعر وقبيلته فحركت هذه الصورة مدركاً حسياً يكمن في مخيلته وهي صورة الأفاعي التي عاشت زمناً طويلاً في شجر كثيف يخرجن منه في كل اتجاه ووجه الشبه يظهر بين ضفائر النساء وانفلاتها وبين الحيات وحركتها المتعاقبة في هذا الشجر الكثيف وكل هذا من أجل زيادة صورة الذل بشاعة في نفس المتلقي وحالة التغيير التي حدثت للعدو, فالاستعارة لم تقف عند حد المبالغة أو زيادة لتوضيح المعنى في قوله " يرفلن" فربما أراد نقل صورة للظلم والهوان الذي تتعرض له المرأة إذ تجر ذيولها في المسك برهة ثم تظهر ضفائرها في صورة بشعة تستنفر المتلقي وتدفعه دفعاً إلى كرهها ومحاولة تجنبها إذ تصبح كالأفاعي في حركتها المستمرة في الشجر الكثيف حيث يقول المنخّل اليشِكري:

أَقَرْتُ عَيْنِي مَنْ أُولـــــ ئِـك و الفَوَاْئِحِ بالعَبِيـــــرِ ([2])

يَرْفُلْنَ في المِسْكِ الــذَّكِ يّ وَصَائِكٍ كَدَمِ النَّحِـيرِ ([3])

يَعْكُفْنَ مثــلَ أَسَــــــاوِدِ التَّنُّومِ لَمْ تُعْكَف لِـــــزُورِ ([4])

وقد تحدث النعيمي عن الحية من الناحية الأسطورية وكيف نظر إليها الجاهلي ويؤكد أنها كانت " رمزاً للشر والأذى وجلب الموت " ([5]) .

3.2 فاعلية الخيال في الطيف

---

1 – شيخو, شعراء النصرانية في الجاهلية, ص422, وكذلك الأصمعي, 1993م, الأصمعيات, تحقيق أحمد محمد شاكر, عبد السلام هارون, ط7, دار المعارف, مصر, ص60.

2 – العبير: أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران.

3 – الصائك: اللازق أرادبه الطيب, النحير: المنحور.

4 – الأساود: جمع الأسود من الحيات, التنوم: شجر.

5 – النعيمي, أحمد إسماعيل, 1995م, الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام , ط1, سينا للنشر, ص179.

لقد نظر ناقد القرنين إلى الطيف من خلال مصطلح التخييل الشعري, الذي، أساسه مدركات حسية تجتمع في المخيلة ولا تخضع للعقل الفعال الذي يحقق لها الأصالة والقيمة والدليل قول أبي حيان التوحيدي (400هـ) في تعريف الطيف على لسان ابن مسكويه (421هـ) " الطيف هو اسم لصورة المحبوب إذا حصلته النفس في قوتها المتخيلة حتى تكون نصب عينه...فإذا نام الإنسان أو استيقظ لم تخل من قيام تلك الصورة فيها" ([1]) بمعنى أنه قد يراه في النوم أو اليقظة " وخيال المحبوب يتمثل في حالة نوم المحب ويقظته" ([2]) والمعنى في ذلك أن النفس تفكر في المحبوبة أثناء النوم وعندما يستيقظ الإنسان يبقى شيء من هذه الصورة فيحدث عندئذ التوهم, فالطيف أساسه التوهم المخالف لنتائج العقل المنطقية, وهذه النظرة يخالفها الناقد الحديث حيث يقول عبد الإله الصايغ " إن طيف الحبيبة يشكل بؤرة الهم الوجداني والفني" ([3]) ويتعرض الآمدي إلى طيف الخيال عند قيس بن الخطيم في قوله :([4])

أنَّي سَرَبْتِ وكنتِ غَيْرَ سَرُوبِ وَتُقَرّبُ الأَحْـلامُ غَـيْـرَ قَرِيـــبِ(5)

ما تَمْنَعِي يَقْظَي فَقَدْ تُؤْتِينَـــــهُ في النَّوْمِ غَيْرَ مُصَرَّدِ مَحْسُـــوبِ([6])

يقول في التعليق على البيتين " وما أظن أحداً سبق قيساً إلى هذا المعنى في وصف الخيال, وهو حسن جداً ولكن فيه أيضاً مقال لمعترض وذلك هو الذي أوقع البحتري في الغلط لأن قيساً قال ما تمنعي يقظي فقد تؤتينه في النوم, فأراد أنها تؤتيه

1 – التوحيدي ومسكويه, 1951م, الهوامل والشوامل, نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر, لجنة التأليف والترجمة والنشر, ص306.

2 – الآمدي, الموازنة, ص281.

3 – الصايغ, عبد الإله, الإبداع الفني في الشعر الجاهلي, ص13.

4 – ابن الخطيم, قيس, 1957م, الديوان, تحقيق ناصر الدين الأسد, ط2, دار صادر, بيروت, لبنان, ص55.

5 – السارب: الذاهب على وجهه في الأرض.

6 – مصرد: مكبل مقيد.

نائمة...وكان الأجود لو قال ما تمنعي في اليقظة فقد تؤتينه في النوم...حتى يكون النوم واليقظة معاً منسوبين إليه" ([1]) .

لقد وضع الآمدي هذين البيتين تحت عنوان الأخطاء في المعاني والسبب عدم وضوح المعنى, فهو ينظر إلى المعاني وفق نظام منطقي يقبله العقل لهذا يرى أن الطيف في النوم واليقظة يجب إن تنسب إلى قيس لا إلى محبوبته فقول الشاعر– في نظر الآمدي – يكتنفه الغموض والكثير من التأويل فقد ظن المتلقي أن الطيف في الأبيات نُسب إلى محبوبة قيس, ولهذا لا نجد صفة الخيال التي يتتبعها بعض نقاد العصر الحديث في العمل الشعري ، فبعد الطيف عن الواقع – عند ناقد القرنين – يجعله نوعاً من الوهم الذي يتخيله الإنسان الجاهلي وعلاقته بالمرأة يقول ناصف " لم يعرف النقد العربي الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"([2]).

في حين نرى أن خيال قيس قد هام على وجهه في هذه الأرض باحثاً عن محبوبته حتى أننا نجد آلية الخيال التي اتفق عليها رتشاردز ومصطفى ناصف وجابر عصفور في قوله " وتقرب الأحلام غير قريب" إذ إن الخيال من أهم وظائفه في الشعر الجمع بين القريب والبعيد, حتى أن فاعلية الخيال تتجرأ على رغبة المعشوقة فيه فهو لا يهتم بما تحمله من مشاعر تجاهه لأن الطيف يعطيه ذلك وزيادة دون قيد أو تمنع قد يحدث في الواقع منها, فهو لا يهتم بمعشوقته وكأنها تمثل في اللاوعي هذا الأمل الذي يحاول امتلاكه وتطويعه دون قيود المجتمع وقوانينه خصوصاً إذا كانت المرأة – كما قلنا سابقاً – وكما الصورة بالإعتماد على الميثولوجيا نصرت عبد الرحمن وعماد الخطيب ترمز للأمل عند الشاعر الجاهلي, كما نلاحظ الجانب الوجداني الذي يحققه الطيف من خلال آلية الخيال حيث يصفه وهو مستمتع فيجعله يقطع الفيافي ويتعجب من اهتدائه إليه, يقول تأبط شراً ([3]) :

---

1 – الآمدي, الموازنة, ص281.

2 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص10.

3 – تأبط شراً, 2003م, الديوان, اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي, ط1, دار المعرفة, بيروت, لبنان, ص40.

يَـــاْعِيدُ مَاْبكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيــراقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَــرَّاقِ(1)
يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ والْحَيَّاتِ مُحْتَفِياً نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ(2)
إِنّي إِذَا خُلَّـــةٌ ضَنَّـــتْ بَنَائِلِــها وَأَمْسَكَتْ بِضِعَيفِ الَوْصْلِ أَحْذَاقِ (3)
إِذْ نَجَوَتُ مِنْها نَجاَئي مِنْ بَجِيلـــةَ أَلْقَيْتُ لَيْلةَ خَبْت الرّهْطِ أَرْوَاْقــي(4).

يصف تأبط شراً طيف المحبوب الذي زاره ويتعجب من هذا الطيف و تحمله الأرق والتعب من أجل شوقه حتى يصبح الطيف قريباً من الانسجام والتداخل مع حياة الشاعر وطبيعتها فهو يتجهم الأخطار والأهوال ويسير حافياً كما هو معروف عن صعاليك العرب لهذا يقدم روحه ثمناً إلى زائره الكريم إلا أن حياة التمرد التي يعيشها الصعلوك تتمرد حتى على المحبوبة أو المرأة التي يفتقدها في الواقع, فإذا كانت حبال الوصل ضعيفة متقطعة لا يبالي بها أو يتأثر, فهو يرسم لوحة وجدانية تعبر عن روح حزينة منبوذة أهلكها الاغتراب ونبذها المجتمع ثم رفضها هو بالمقابل, فإذا طوقه هذا الطيف وحرك به الوجع فإنه يراهن أنه سينجو منه مثلما نجا من قبيلة بجيلة وقصته المشهورة معها هو وصاحبه الشنفرى.

1 – العيد: ما اعتاده الشاعر من الشوق واللوعة, الإيراق: من الأرق وهو السهر الطويل, طراق: المبالغة من الطارق وهو الزائر ليلاً.

2 – الأين: التعب والإعياء وقيل هو نوع من الأفاعي.

3 – الخلة: مرتبة عليا من الصداقة, بضعيف وصل أي أن صلها ضعيف ,الأحذاق: المتقطع.

4 – الخبت: الأرض اللينة , ألقيت أوراقي: أي استفرغت مجهودي في العدو.

لا شك أن الدوافع الوجدانية في هذا الطيف قد تشكلت من خلال مدركات حسية جعلها الشاعر منطلقاً لتلك اللوحة الخيالية الحزينة التي تنبئ عن مدى الحرمان الذي تعانيه تلك الشريحة من المجتمع وفقدانها الأمل بأن يقبلها المجتمع من جديد ويقول عمرو بن قَمِيئة ([1]) ([2]) :

نَأَتكَ أُمَاْمةُ إلاّ سُــؤَالاً　　وَإِلاّ خَيَاْلاً يُوافي خَيــاْلا

يُوافِي مَعَ اللِيَل مِيْعَادُها　　وَيَأبى مَعَ الصُبحِ إلا زِيَــالا

فَــذَاك تَبَدّلُ مِنْ وُدِّهــا　　وَلَوْ شَهِدَتْ لَمْ تُواتِ النَّوالا(3)

وَقَد ريحَ قَلْبيَ إِذا أَعْلَنوا　　وَقيلَ أجدَّ الخَليطُ احِتَماْلا (4).

تظهر جمالية الخيال في الطيف عند عمرو من خلال قدرته على استحضار صورة المحبوبة التي غابت عن مدركات الحس وتحركت ظعائنها ولم تعد أمام عينه, إلا أن فاعلية الخيال تجعل طيفها يحضر أمامه ويصفه بصدق الموعد عند حرارة الوجد والشوق في وقت الليل لكنه للأسف يأبى إلا أن يفارقه مع الصبح وهو بهذه الصفة يشابه محبوبته إذ إنها لا تثبت على ودها وقد علق ناقد القرن الرابع أبو هلال العسكري على تلك الصفة في المحبوبة بقوله : " وهذا من معاني القدماء غريب وهو أبلغ ما قيل في بخل المعشوق" ([5]) إلا أنّ هذا البخل ذو بعد وجداني عميق في مخيلة الشاعر في اللاوعي حيث معاناة الفراق التي يعانيها الإنسان الجاهلي عندما

---

1 – عمرو بن قُمِيئة (448– 540هـ) بن ذريح بن سعد من قيس بن ثعلبة من بكر بن وائل, من قدماء الشعراء في الجاهلية ويقال أنه أَوّلُ من قال الشعر من نزار, وهو أقدم من امرئ القيس, ولقيه امرؤ القيس في آخر عمره فأخرجه معه إلى قيصر لما توجه إليه فمات معه في طريقه وسمته العرب عَمْراً الضائح لموته في غربة وفي غير أرب ولا مطلب, انظر, الأصفهاني, أبو فرج, 1986م, الأغاني, ج18, ط1, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ص144.

2 – عمر بن قميئة, 1997م, الديوان, تحقيق خليل إبراهيم العطية, ط2, دار صادر, بيروت, ص52.

3 – النوال: الغاية والمطلب.

4 – الخليط: المخالط ويطلق على الشريك والصاحب والجار المصافي ويطلق على الظعائن.

5 – العسكري, أبو هلال, الصناعتين , ص 279.

تفترق الظعائن وتذهب كل منها في اتجاه محاولة منها في السعي لتحقيق نوع من الاستقرار في تلك الحياة ويقول الأعشى ([1]) :

أَلَمَّ خَيَالٌ مِنْ قُتَيْلَةَ بَعْدَمَا   وَهَى حَبْلُهَاْ مِنْ حَبْلِناْ فَتصَرَّمَا (2)

فَبِتُّ كَأَنِّي شَاْرِبٌ بَعْدَ هَجْعَةٍ سُخَاْمِيَّةً حَمْرَاءَ تُحْسَبُ عَنْدَمَا ([3])

لقد فارق كل من المحبوبين الآخر, فتحركت في نفس الأعشى أوجاع وحسرات دفينة, حتى جعل من هذا الطيف معادلاً موضوعيا للغاية التي يسعى إليها وهي تخفيف حسراته وأوجاعه فيشبه حالة السعادة التي تركها هذا الطيف الزائر بحالة النشوة والطرب عند شارب الخمرة ويقول الاعشى ([4]) :

إِنْ كُنْتِ لا تَشْفِينَ غُلّةَ عَاْشِقٍ   صَبٍّ بُحبكِ يَاْ جُبَيرةُ صَاْدِي (5)

فَانْهَيْ خَيَاْلكِ أن يَزُورَ فإنَّـــهُ   في كُلّ مَنْزِلَةٍ يَعُوْدُ وِسَاْدِي

ونجد في الأبيات هذا الخطاب اليائس الذي يقدمه الأعشى والذي نلتمس فيه توجيهاً مباشراً إلى وجدان تلك المحبوبة الغائبة إذ يطلب منها أن تمنع خيالها أن يزوره وكأنها قادرة على ذلك!! لأنه خيال لا يحرك في نفسه إلا لواعج الحب وأشواقه التي ظن أنها باتت في طي النسيان, فيستخدم استعارة تحمل الخيال, وجدنا ناقد القرن الرابع والخامس لا يقبلها في قول الشاعر " فأنهي خيالك" إلا أنه في هذه الاستعارة ترتفع الشاعرية وتخرج من معاني اللغة المعيارية التي وظيفتها تحقيق الاتصال العادي بين البشر إلى لغة انفعالية يصبح بها الطيف كرجل غير مرغوب بزيارته و بهذا يحاكي حالة اليأس التي يشعر بها والأمل الذي يتمناه في الواقع ويبحث عنه إلا إن نفس الأعشى تعود وتسحقه حتى في الخيال فربما تكون تطلعات تلك النفس تفوق الواقع بكثير والواقع يخونها دائماً .

---

1 – الأعشى, ميمون بن قيس, 1992م, الديوان, شرح يوسف شكري فرحات, ط1, دار الكتاب العربي, بيروت,276ص.

2 – ألم: زار زيارة قصيرة, تصرم, انقطع.

3 – الهجعة: النوم القليل, السخامية, الخمرة السلسة اللينة, العندم: شجر أحمر.

4 – الأعشى, ميمون بن قيس, ص77.

5 – الصب: العاشق, الصادي: كثير العطش.

4.2 فاعلية التشبيه والاستعارة في الصورة الفنية

والمقصود بذلك ما يحققه التشبيه والاستعارة من خيال وتداخل بين المشبه والمشبه به الأمر الذي وجدنا ناقد القرنين في فترة الدراسة لا يقبلها ويطالب بالتناسب المنطقي الصارم بين أطرافه ويفضل الصور الحسية المأخوذة من العالم الخارجي والتي دفعته إلى الاستشهاد بالشعر الجاهلي استناداً إلى تلك الصفة التي جعلت بعض النقاد – كما قلنا – في الفصل الأول يتوهم أن الشعر الجاهلي بصوره الحسية التي تلغي الخيال أحد أسباب عجز النقد, وسنقف أولاً عند معنى الصورة الحسية في النقد الحديث.

1.4.2 الصورة الحسية والعمق الوجداني

يتحدث مصطفى ناصف عن قيمة المدركات الحسية ودروها الفعال في إيجاد العملية الإبداعية في الشعر إذ إنها المنطلق الأساسي الذي يعتمد عليه الخيال في رسم صورته وما يحمله من عواطف ومشاعر " فإننا لا نعرف من الكلمات المعبرة عن أفكار مجردة مهما يبلغ تجردها, ما لا يحمل شبهاً بالكلمات التي تعبر عن إدراكات حسية...حيث يضطر المرء إلى أن يعبر عن إدراكات غير حسية باصطلاحات وحدود حسية, فالعواطف والمشاعر والانفعالات لا يمكن أن يتحدث عنها إلا إشارة إلى شيء ما في العالم المادي وليس من الميسور أن نسمي العمليات الذهنية دون شيء ينتهي إلى العالم الخارجي" ([1]) فناقد القرنين لم ينتبه إلى هذه الصور الحسية المأخوذة من العالم الخارجي وبأنها تحمل مشاعر وانفعالات عميقة لا تأتي عفو الخاطر عند الشاعر " وتعاملوا مع فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة تنحصر في الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته في نقلها إلى المتلقي كما لو كان يعاينها ...إن الحسية مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه باعتباره نشاطاً تخيلياً بالدرجة الأولى" ([2]) فالاهتمام عند ناقد القرنين كان منصباً على مدى مطابقة الصورة الحسية التي اعتمدها الشاعر

---

1 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص128.

2 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب, ص297.

مع الوظيفة التي وجدت من أجلها, فالصورة الحسية لا تحمل ثقلاً وجدانياً بقدر ما هي وسيلة يلجأ إليها الشاعر من أجل التوضيح وتأكيد المعنى لهذا يقول عصفور " ركز الجميع على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع...إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمراً يتجنب الجميع في الأغلب الأعم الخوض فيه أو التعرض له" ([1]) والسبب يشير إليه محمد نجاتي في قوله " وسبب اقتصارهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع في الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متجهاً إلى دراسة العالم الخارجي أكثر من اتجاههم إلى دراسة العالم النفسي الداخلي... فاهتموا بدراسة الظواهر الإدراكية والنزوعية" ([2]) .

يقول نصرت عبد الرحمن عن قيمة الصورة الحسية وفاعليتها في الشعر الجاهلي " وأخطر ما في نقد الشعر أن نظن أن الصورة ظل للعالم الخارجي فتظل عيوننا محدقة في المادة وما الصورة كذلك فهي تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور والعلاقة بين المشبه والمشبه به وإن تبدى فيها, فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسياً" ([3]) .

نأخذ هذين المثالين على قيمة الصورة الحسية وعلاقتها بالخيال

يقول عنترة ([4]) :

ظَعَنَ الذين فِرِاقُهم أتوقَّـــــــعُ وجَرى بينْهمُ الغرابُ الأبْقَعُ (5)

حَرقُ الجَناح كأنَّ لِحيَي رْأســه جَلْمَانِ بالأخبْار هَشٌّ مُولعُ (6)

إن الذين نَعْيتَ لي بِفراقهم هم أسْهرُوا ليْلي التَّمامِ فأَوْجَعوا

---

1 - المصدر السابق, ص54.

2 - نجاتي, محمد عثمان, الإدراك الحسي عند ابن سينا, ص76.

3- عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص15.

4 - عنترة, 1995م, الديوان, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ص84.

5 - الأبقع: من البقع وهو في الطير.

6 - حرق الجناح: أي قد نسل شعره وتقطع, الحرق: الذي لا يقوى على النهوض, الجلمان: ما يقص به.

نلاحظ أن الصورة الحسية التي استخدمها الشاعر في تمثيل حالة الفراق هي " الغراب " فعندما تحركت مشاعره إلى تلك الضعائن التي تحمل محبوبته العازمة على الرحيل والفراق, استحضر لها صورة الغراب الأبقع الذي يرمز إلى الفراق والشؤم ويكمل وصف هذا الغراب بلونه الأسود وحرقة جناحه ليجعله معادلاً موضوعياً للألم الوجداني الداخلي الذي يعانيه الإنسان الجاهلي عندما يفارق من يحب بسبب ظروف تحكمها عادة التنقل من مكان إلى آخر.

ويبدو أن شوقي ضيف قد توهم عندما وصف تلك الصورة الحسية عند الشاعر الجاهلي بقوله " فهو لا يعرف التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية وتتضح هذه النزعة في نفس خياله وتشبيهاته فهو ينتزعها من عالمه المادي" ([1]) .

يقول امرؤ القيس في وصف الحرب ([2]) :

اَلْحَرْبُ أَوّلُ مَــاْ تَكُــوْنُ فَتَيّةً   تَبْدُو بِزِينَتِها لِـكُـلّ جَهُـوْلِ

حَتىَّ إِذَا حَمِيَتْ وَشُبّ ضِرَاْمُها   عَاْدَتْ عَجَوْزاً غَيْرَ ذَاْتِ حَلِيْلِ ([3])

شَمْطاءَ جَزَّت رَأْسَهَا وَتَنَكَّرَتْ   مَـكْرُوهَـةً لِلْشَّمِ وَالتَّقَبِيـــــلِ ([4])

يعلق خليل الرفوع على هذه الأبيات من خلال النظرة الحديثة التي تقدر الخيال في الصورة الحسية قائلاً " فتحول الإغراء إلى نفور والجمال إلى قبح والرائحة الطيبة إلى رائحة منتنةٍ هو تحول واقعي كريه للحرب" ([5]) وامرؤ القيس يقدم بشاعة الحرب وخطورتها على المجتمع بالاعتماد على صور حسية (الفتاة, العجوز, النار, الحليل, الرائحة المنتنة) وجميعها صور رمزية استطاع من خلالها أن يرسم صورة

---

1 – ضيف, شوقي, العصر الجاهلي, ص221.

2 – امرؤ القيس, 1984م, الديوان, تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم, ط4, دار المعارف, مصر, ص161.

3 – ذات حليل: ذات زوج.

4 – الشمطاء: التي خالط سواد شعرها بياض الشيب.

5 – الرفوع, خليل, صورة الحرب في الشعر الجاهلي, مجلة جامعة قطر للآداب, العدد28, ص102.

التحول من الأفضل إلى الأسوأ أو من الإغراء الذي ترمز له الفتاة التي تتزين وتظهر خلاف ما هو مستور, إذ إن الحرب امرأة فقدت خصائصها الأنثوية الجاذبة وأصبحت غير مطاقة للشم أو التقبيل, فكذلك الحرب تفعل بمن يجهلها ولا يكتنفها بالحكمة والدراية وخصوصاً عند بدايتها فإذا هبت وحميت نيرانها أجرت عصاها السحرية في من حولها فتظهر كمرأة ذميمة الوجه عليها علامات البؤس والقبح وهذا ما ينبئ عن بشاعة الصورة في مخيلة الشاعر وكرهها.

2.4.2 فنية التشبيه في الشعر الجاهلي

نحاول – هنا – أن ندرس التشبيه بالاعتماد على النص الجاهلي من خلال النظرة الحديثة لفاعلية التشبيه, يقول مصطفى ناصف في محدودية التشبيه عند الناقد القديم بما فيه ناقد فترة الدراسة " سيطرت فكرة النموذج السالفة على تفهم معنى التشبيه من حيث يقصد به في رأيهم إلحاق الناقص بالزائدة, لأنه قد تقرر في أصل الفائدة المستنتجة من التشبيه" ([1]) .

ويقارنها بالنظرة الحديثة للتشبيه " إن الشاعر إنما يختار من الأشياء ما كان قوى العلاقة بنفسه وبعبارة حديثة ما كان راسباً في اللاشعور فنحن لا نشبه الأقل بالأكثر ولا نلحق ناقصاً بزائد لأننا أصلاً لسنا في مقام صفات موضوعية مشتركة بين الأشياء" ([2]) ويقول نصرت عبد الرحمن عن فاعلية التشبيه" إن التشبيه من أكثر قضايا النقد تعقيداً وهو ينغرس في أعماق الوجدان البشري" ([3]) ثم يشير إلى قصور الناقد القديم (ناقد القرنين) في فهم حقيقة التشبيه من خلال مفهوم الصورة ومدلول علم البيان " أدخلوا فيه التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وهو مصطلح لا يدل على حقيقة التشبيه أو الاستعارة" ([4]) .

1 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص58.

2 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص28.

3 – عبد الرحمن نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص14.

4 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص12

نجد الآمدي يقول في بيت أبي تمام في وصف الفرس وإن كان أبو تمام غير جاهلي إلا أن مايهمنا هنا نظرة الآمدي إلى فاعلية التشبيه ([1]) :

وَبِشْعْلَةٍ نَبْذٍ كَانَّ فَلِيلَهَا فِي صَهْوَتَيْهِ بَدْءُ شَيْبِ المَفْرِقِ

"قوله فليلها يريد ما تفرق منها في صهوتيه والصهوة وضع اللبد وهو مقعد الفارس من الفرس وذلك الموضع أبداً ينحت شعره يغمر السرج إياه فينبت بالبياض والمحمود ولا الحسن ولا الجميل, فهذا خطأ من هذا الوجه وهو خطأ من وجه آخر وهو أن جعله شعلة والشعلة لا تكون إلا في الناحية أو الذنب " ([2]) .

وهنا نلاحظ أن غاية التشبيه تقديم المعنى بوضوح ودقة وانسجام مع العالم الخارجي حفاظاً على التناسب المنطقي بين أطراف التشبيه ومن الصعوبة أن نجد الحديث عن غاية الشاعر من وصف فليلة تلك الفرس بمفرق الشيب وبياضه, ففي القرن الرابع ظل ينظر إلى التشبيه على أنه " اشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة"([3]).

ويرفع المرزوقي (421هـ) في شرح الحماسة عن قيمة التشبيه النادر الذي يصل إليه الشاعر بالفطنة والذكاء والتأمل " أقسام الشعر ثلاثة مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة "([4]) .

وسندرس التشبيه – هنا – عند الشاعر الجاهلي من خلال معلقة طَرَفَةَ بْنَ الْعَبْدِ حتى تبقى الفكرة للقارئ واضحة متماسكة وذلك – كما قلنا – من خلال النظرة الحديثة للتشبيه وقيمته ومقارنتها مع نظرة ناقد القرنين حتى نبين أن غايته في الشعر ليس الوضوح والإبانة فقط كما رآها ناقد فترة الدراسة. **أولاً** : تشبيهات الأطلال ([5]) :

---

1 –الطائي, أبو تمام, الديوان, فسر ألفاظه محي الدين الخياط, المعارف العلمية, ص212.

2 – الآمدي, الموازنة, ص193.

3 – العسكري ، أبو هلال ، الصناعتين ، ص 343.

4 – المرزوقي, أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن, 1991م, شرح ديوان الحماسة, تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون, ط1, دار الجيل, ص10.

5 – طرفة بن العبد, 1993م, الديوان, علي إبراهيم أبو زيد, ط1, دار الكتاب الجامعي, ص141.

لِخَوْلَــةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَـــــــدِ   تَلُوْحُ كَبَاْقِي الوَشْمِ فِي ظَاْهِرِ اليَــدِ ([1])
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلىَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُوْلُوْنَ لَاْ تَهْلِكْ أَســـىً وَتَجَلّــــــدِ ([2])

يقول الزوزني في شرح الأبيات " شبه لمعان آثار ديارها ووضوحها بلمعان آثار الوشم في ظاهر الكف " ([3]) فهو تشبيه ينظر إليه من خلال التناسب المنطقي الذي يعتمد على العالم الخارجي, فهذا التشبيه مقبول عنده فالحصى الذي اختلط بالتراب يظهر بريقاً ولمعاناً مثل لمعان الوشم في ظاهر الكف وهو أقصى ما يمكن أن يقوله احد نقاد فترة الدراسة .

إلا أنا نجد أن مشهد الأطلال يحمل من الفراق واليأس الذي يكتنف الشاعر الشيء الكثير([4]) فعندما وقف طرفة على تلك الأطلال رأى تلك المدركات الحسية التي من بينها لمعان تلك الحصى التي اختلطت بالتراب, فهذا المدرك الحسي حرك في اللاوعي صورة راسبة في اللاشعور غائبة عن المدرك الحسي المباشر والفضل يعود إلى فاعلية الخيال وقدرته على الجمع بين البعيد والمتشابهة حتى شبه تلك الصورة بصورة الوشم في ظاهر اليد والمضاف والمضاف إليه في قوله " كباقي الوشم " تحمل ثقلاً وجدانياً فليس ما تبقى من الشيء كما هو موجود كامل, فتشبيه هذه الأطلال بباقي الوشم هو تعبير في اللاوعي عن حالة اليأس التي يكشفها النص نفسه في قوله " لا تهلك أسىً وتجلد " .

ثانياً : تشبيهات الرحلة .

يقول طَرَفَةُ ([5]) :

---

1 – البرقة والبرقاء: مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصى.

2 – التجليد: تكلف الجلادة أي التصبر.

3 – الزوزني, أبو عبدالله الحسين بن أحمد, 2009م, شرح المعلقات السبع, تحقيق عمر حافظ سليم سعيدة, ط1, ص90.

4 – انظر, عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص162.

5 – طرفة بن العبد, الديوان, ص142.

كَأَنَّ حُدُوْجَ المَاْلِكِيِّةِ غُـــــدْوَةً خَـــــلْاْيَاْ سَفِيْنٍ بِـــالنَّوَاْصِـــــفِ من دَدِ ([1])

عَدَوْلِيَّةٌ أَوْمِنْ سَفِيْن ابْنَ يَاْمِنٍ يَــــــجُوْرُ بِهَـــا الَــمــلاَّحُ طَوْراً وَيْهتَـــدِي([2])

التشبيه الحسي الواضح – هنا – تشبيه مراكب النساء وضعائنهن بالسفن التي تجري في البحر ثم يصف هذه السفن بسيرها فهي تعدل عن الطريق طوراً وتهتدي طوراً, يقول الزوزني في شرح الأبيات بالاعتماد على الجانب الخارجي فقط " شبه سوق الإبل تارة على الطريق وتارة على غير الطريق بإجراء الملاح السفينة مرة على سمت الطريق ومرة عادلاً عن ذلك السمت" ([3]) .

إن مرارة اليأس الذي أحدثه الفراق ترسخت في اللاشعور وجعلت الشاعر ينظر إلى مسيرة هذه الضعائن تتوافق إلى حد ما مع حالة الشاعر ونفسه التي تشعر بالضياع وتحاول أن تهتدي, فحياته شبيهة بهذه الرحلة التي يكتنفها الخطر وهو يرسم تلك الرحلة ليعبر في اللاوعي عن محاولة الاهتداء وتحقيق الأمل في النجاة من مخاطر تلك الرحلة يقول نصرت عبد الرحمن عن الرحلة في الشعر الجاهلي بأن الشاعر قد " عبر برحلة الصحراء عن العمل من أجل تحقيق الأمل"([4])

فالانفعال الوجداني هو الذي حرك قوة الخيال الذي من خلاله ظهر هذا التشبيه الذي يجمع بين صور حسية أمام العين " صورة مراكب النساء " وصور غابت احتفظت بها الحاسة المشتركة (المخيلة) واختارتها من بين صور أخر لأنها راسبة في اللاشعور في نفسه وتتفق في اللاوعي مع حالة الشاعر وانفعاله الوجداني فليس القدرة الذهنية والفطنة هي التي أوجدت مثل هذا التشبيه كما يراه الرازي الذي

---

1 – لسبع, ص92.الحدج: مركب من مراكب النساء, المالكية: منسوبة إلى بني مالك, الخلايا جمع خَليَّة وهي السفينة العظيمة, النواصف: أماكن تتسع من نواحي الأدوية, دَدٌ: اسم وادٍ .

2 – عدولي: قبيلة من اهل البحرين, ابن يامن: رجل من أهلها, الجور: العدول عن الطريق, الطور: التارة.

3 – الزوزني, شرح المعلقات السبع, ص92.

4 – عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص171.

يعلل تسمية الشاعر شاعراً " لأنه يفطن لما لا يفطن إليه غيره من معاني الكلام" ([1])
ويقول في وصف هذه السفينة التي قطعت تلك الرحلة ([2])

يَشُقُّ حَبَاْبَ الْمَاءِ حَيْزُوْمُهَا بِهَا   كَمَا قَسَمَ التُّربَ المُفَاْيِلُ بِاليَدِ ([3])

يستمر طَرَفةٌ في تقديم هذه الصورة الحسية إذ شبه مقدمة السفينة وهي تشق أمواج البحر وتفصله إلى نصفين كالإنسان الذي يقسم التراب بيده إلى قسمين ويجعل في أحدهما دفين أي يخبئ شيئاً ويطلب من الآخر معرفته, إن الصورة التي قدمها الشاعر وأن كانت تعتمد على العالم الخارجي الحسي ليس غرضها أن توضح لمتلقي أن تلك الصورة شبيه بتلك بل تحمل ثقلاً وجدانياً عميقاً ينسجم مع نظرة الشاعر للكون والحياة, فهذه الضعائن وأن كانت تسير في هذه الصحراء بثقة إلا أن مسيرها يبقى مجهولاً وهو المجهول الذي يبعث الحيرة في نفس الشاعر فصورة (المفايل) تنبئ عن أمرين, أولاً : صعوبة الاختيار وتحديد المسير في هذه الحياة, وثانياً : إن الحياة برمتها ضرباً من التخمين ينتج عنه الفوز أو الفشل وكل ذلك يتحكم به القدر والحظ , فالإنسان مهما اقتحم من أهوال في هذه الدنيا يبقى عمله وجهده خاضعاً للحظ من حيث تحقيق المراد أو الفشل فهذه النفس القلقة عند طرفة ربما كانت تؤمن بالقدر فقط ولا تأخذ بأسبابه, بعد هذا نجد ناقد فترة الدراسة الذي يرى الشعر – كما وضحنا في الفصل الأول – انه لا فائدة منه لأنه يعتمد على التخييل الكاذب ويجب أن يستغل كي يصبح مفيداً من خلال تشبيهٍ قائمٍ قائماً على التناسب الخارجي الذي يفيد الوضوح والإبانة تحقيقاً إلى الوظيفة الجديدة التي تحول الشعر لها وهي التعليم المباشر([4]) لهذا نجد الزوزني يتتبع هذا التشبيه الخارجي ولا يفطن إلى العلاقة

---

1 – الزوزني, أبو حاتم أحمد بن حمدان, الزنية, ج1, ص30.

2 – طرفة بن العبد, الديوان, ص142.

3 – حباب الماء: أمواجه, الحيزوم: الصدر, التُّراب: والتَّوارب واحد ثم يجمع على أتربة, الغيال: ضرب من اللعب وهو أن يجمع التراب ويدفن فيه شيء ثم يجعل التراب نصفين ويسأل عن الدفين في أيهما هو.

4 – انظر, عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, كذلك مومني, قاسم, نقد الشعر في القرن الرابع, ص330, ص363 على التوالي.

الداخلية الغائبة في التشبيه حيث يقول " شبه شق السفن الماء بصدورها بشق المفايل التراب المجموعة بيده " ([1]) فيصبح غاية التشبيه – هنا – الإيضاح والإفهام لهذا يقول القاضي الجرجاني في ذم أنواع من الشعر " إذا فتشت ما فيه وجدته عارياً من معرفة واضحة" مع أن الغموض في الشعر قد يكون احد الخصائص النوعية للعملية الإبداعية "([2]) وقد وضحنا سابقاً أن تلك النظرة عند ناقد القرنين سببها الفلسفة الوافدة التي تؤمن بالوضوح والصور الحسية المباشرة.

ثالثاً : تشبيهات المحبوبة.

يقول طرفة ([3]) :

وفي الحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَــردَ شَادِنٌ مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَـدِ ([4])

خَذُوْلٌ تُرَاْعِي رَبْرَباً بِخَمِيْلَةً تَنَـــاوَلُ أَطْـرَاْفَ الـبَـرِيْرِ وَتــرْتَــدِي ([5])

وتَبْسِــــمُ عَـنْ أَلْمَى كَـأَنَّ مُنَــوِّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصُ لَهُ نَدِ ([6])

سَقَتْــهُ إِيَـــاةُ الشَّمْسِ إلاّ لــثِـاْتِـهِ أُسِفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإثمِــدِ ([7])

نجد الزوزني (486هـ) يقدم غاية الإيضاح من التشبيهات السابقة والتي هي هدفه من التشبيه, كما يذكر ذلك مصطفى ناصف وجابر عصفور([8]) حيث يقول في تشبيه المرأة بالغزال " وشبه بالضبي في ثلاثة أشياء كحل العينين وحوة الشفتين

---

1 – الزوزني, شرح المعلقات السبع, ص92.

2– انظر, العقود, عبد الرحمن محمد, 1990م, الإيهام فس شعر الحداثة, ط1, المجلس الوطني للثقافة والفنون, الكويت, ص67–72.

3 – طرفة بن العبد, الديوان, ص142.

4 – الأحوى: الذي في شفتيه سمرة وأيضاً الأحوى طبي في لونه حوَّةٌ, الشادن: أحوى لشدة سواد أجفانه ومقليته.

5 – خذول: أي خذلت أولادها, تراعى ربرباً, أي ترعى معه, الربرب: القطيع من الضباء, الجميلة: رملة منبتة.

6 – الألمى: الذي يضرب لون شفتيه إلى السواد, والانثى لمياء, حرُ كل شيء: خالصه, الدعص: الكثيب من الرمل, الندى: الذي يكون دون الابتلال.

7 – إياة الشمس: شعاعها, اللثة مفرز الأسنان, الكدم: العض.

8 – انظر الفصل الأول في موضوع التشبيه والاستعارة من هذا البحث.

وحسن الجيد...وتبسم الحبيبة عن ثغر ألمى الشفتين كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ند, يكون ذلك الدعص, فيما بين رمل خالص لا يخالطه تراب, وإنما جعله ندياً ليكون الأقحوان غضاً ناظراً " ([1]) .

ويبدو أن وجه الشبه الذي يبحث عنه طَرَفَة من خلال حشد هذه التشبيهات هو درجة الضوء واللمعان, فالمحبوبة كغزالة تمد عنقها إلى المرد, " ثمر الآراك" فتظهر ملاحمها كأنها الؤلؤ والزبرجد وتبسم عن ثغر كأنه أقحوان خرج نوره وأسنانها كنور الشمس, نلاحظ أن صورة المحبوبة تظهر في حالة من الفرح والسرور التي يستشعرها المتلقي وهذا ما يؤكد إلى حد بعيد صدق الدراسات التي أعتمدت على الميثولوجية التي ترى " بعد اليأس العميق الذي رمز له الشعراء الجاهليون بالطَّلل تفتحت أمام نواظرهم بوارق الأمل, فاتخذوا المرأة رمزاً له " ([2]), إن الأمل الذي يسكن في اللاوعي عند طرفة يظهر بصورة المحبوبة من خلال هذا الوصف المكثف للنور فهو وأن وصف تلك الرحلة بأنها يكتنفها المجهول والظلام إلا أنه في اللاوعي يبحث عن النور الذي يكشف المجهول وينير الظلام, ونحن للأسف لا نجد ناقد القرنين يتعرض إلى الجانب الوجداني حيث نجد ابن طباطبا يستشهد في بيت " سقته إياه الشمس إلا لثاته" تحت باب سنن العرب وعاداتهم حيث يقول " وكحذف الصبي منهم سنه إذا سقطت في عين الشمس وقوله أبدلني بها أحسن منها وليجر في ظلمها إياتك" ([3]) ولا نجد عند الآمدي إلا بيتاً واحداً من المعلقة يتحدث فيه عن التناسب المنطقي بين الجناس والطباق حيث يقول " وقول طرفة بن العبد بطيء عن الجُلي سريع إلى الخفا...فطابق بين بطيء وسريع" ([4]) .

1 – الزوزني, شرح المعلقات السبع, ص93.

2 – عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص167.

3 – العلوي, ابن طباطبا, عيار الشعر, ص40.

4 – الآمدي, الموازنة, ص215.

رابعاً : تشبيهات الناقة, يقول طرفة ([1]) :

أَمُوْنٍ كَالْوَاْحِ الإِرَاْنِ نَسَأْتُهَا عَلَى لاحِبٍ كَأَنَّـــهُ ظَهْرُ بُرْجُـــدِ ([2])
جُمَاْلِيَّةٍ وَجْنَاْءَ تَرْدَى كَأَنَّهَـا سَفَنَّجَــةٌ بَتْرِي لأزْعَــرَ أرْبَـــدِ ([3])
كَأَنَّ جَنَاْحَيْ مَضْرَحِيّ تَكَنَّفَا حِفَاْفَيةِ شُكَّا فِي العسِيْبِ بِمِــسْرَدِ ([4])
فَطَوْراً بِهِ خَلْفَ الزَّمِيْلِ وَتَاْرَةً عَلَى حَشَفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَـــدَّدِ ([5])

تبدو الغاية التي يحاول طرفة إثباتها من خلال حشد هذه التشبيهات هي صفة القوة والسرعة والتحمل لهذه الناقة " تبدو الناقة في هذه الرحلة رمزاً للإرادة الإنسانية التي تقتحم الآمال ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل وكأنه يتحدث عن ذاته" ([6]) .

يتحدث جابر عصفور عن نظرة الناقد القديم بما فيهم نقاد فترة الدراسة عن التشبيه بقوله " يؤكدون على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه وبديهي إن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة" ([7]) ويذكر العسكري (395هـ) أن غاية التشبيه هو إيضاح المعنى إذ يقول " يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه" ([8]) .

---

1 – طرفة بن العبد, ص143.

2 – أمون: الناقة التي يؤمن عثارها, الإران: التابوت العظيم, نسأتها: زجرتها, اللاحب: الطريق الواضح.

3 – الجمالية: الناقة التي تشبه الجمل في وثاقة الخلق, الوجناء: المكتنزة اللحم, الرديان: عدو الحمار بين متمرغه وأربه, السفنجة: النعامة, تبري: تعرض, الأزعر: قليل الشعر, الأربد: الذي لونه لون الرماد.

4 – المضرحي: الأبيض من النسور, التكنف: في كنف الشيء ناحيته, الحفاف: الجانب, الشك: الغرز، العسيب : عظم الذنب.

5 – الزميل: الرديف, الشن, القِربة , الذوي: الذبول, المجدد: الذي قطع لبنه.

6 – عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص173.

7 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص176.

8 – العسكري, أبو هلال, الصناعتين, ص243.

ويرى الزوزني في الأبيات السابقة ما يؤكد على التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه من خلال الشكل الخارجي في حين لا نجد حديثاً يذكر عن قيمة الانفعال الوجداني وعلاقته بالتشبيه إذ يقول " هذه الناقة الموثقه الخلق يؤمن عثارها في سيرها وعدوها وعظامها كألواح التابوت العظيم ضربتها بالمنسأة على طريق واضح كأنه كساء مخطط في عرضه " ([1]) .

في حين أن استحضار صفة ساقي الناقة ووصفها بألواح التابوت ينبئ عن حالة من القوة تحاول أن تستمدها ذات الشاعر إلا إن ذكر لفظة " التابوت" لا تعطي مجالاً واسعاً يمكن أن يراه المتلقي نوعاً من التفاؤل عند طرفة والذي يؤكد على ذلك أن هذه الناقة لا تسير إلى طريقها الصحيح إلا بضربها وزجرها وكأنه – هنا – يتحدث عن ذاته التي يحاول تقويمها جاهداً .

وطَرفَه يربط سرعة الناقة التي تشبه الجمل في قوته وسرعته بغريزتين الأولى غريزة حب الطعام وتظهر من خلال سرعة الحمار في عدوه نحو مكان علفه وعيشه, والثانية غريزة الجنس وتظهر من خلال صورة النعامة التي تعترض ذكرها " الظليم", ونستطيع أن نربط هذه الصور مع العمق الوجداني الذي يتحرك بداخل الشاعر وهي غريزة محاولة البقاء وكره الفناء رغم أن الشاعر يصرح في أكثر من موضع بزهده في هذه الدنيا .

ثم يشبه طرفة ذنب هذه الناقة لكثافته بجناح نسر غرز في هذا الذنب ويرى بعض دارسي الأسطورة في الشعر الجاهلي بأن صور الطير دائماً ما تعبر عن فكرة اجتماع الموت والحياة فالطير يتلذذ بالموت الإنساني ويطرب له حتى غدا يتراقص ويحجل حوله ([2]) .

---

1 – الزوزني, شرح المعلقات السبع, ص95.

2 – انظر, الخطيب, عماد علي, 2002م, الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي, ط1, وزارة الثقافة, عمان, ص232.

ثم تظهر صورة الرديف الذي يركب خلف صاحبه ويضربه الذنب مرةً ويضرب ضرعها الناشف المتشنج مرة أخرى الذي لا حليب فيه وهو يشبه تلك القربة القديمة البالية, وربما كان طرفة يحاول أن يستنفر مخيلة المتلقي حول هذا القدر الذي يرمز إليه بذنب الناقة فمرة يضرب الرديف والصديق العزيز والبعيد والعدو فقد تكون تلك الأضرع الناشفة اليابسة رمزاً للإنسان العدو والرديف رمزاً للصديق المخلص والمحصلة النهائية التي يريد قولها إن القدر عند وقوعه لا يفرق بين عدوٍ وصديق فهو مثل هذا الذنب الذي يضرب تارةً هنا وأخرى هناك .

خامساً : تشبيهات الذات.

يقول طرفة ([1]) :

إلى أنْ تَحَاْمَتْنِي العَشْيْرةُ كُلُّهَـــا   وأُفْرِدْتُ إِفْرَاْدَ البَعِيْرِ المُعَبــَّدِ ([2])

وَكَرِّي إِذَا نَاْدَى المُضَاْفُ مُجَنَّبــاً   كَسِيْد الغضَا نَبَهْتَهُ المُتَورِّدِ ([3])

كَرِيْمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاْتِــــــه   سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَا غداً أَيُّنَاْ الصَّدِي([4])

نجد طرفة في الأبيات يشبه حالته مع حالة قومه وابتعادهم عنه بالبعير الأجرب الذي يعزل خوفاً من أن يعدي الذود كله, فهو يختار لصورته صورة تعتمد على مدركات حسية من العالم الخارجي وليس غايتها الوضوح فقط بل هي توحي للمتلقي مدى الأثر الانفعالي والشعور بالألم والحزن فالأنا هنا تشعر بالغربة وهذا يعبر عن هم إنساني كان يتوهج في نفس الشاعر فحاول فهم هذا الواقع من خلال إعادة تشكيله ورسمه بصورة مشابهة له وهي صورة البعير الأجرب الذي يعزل ويصبح في أي لحظة عرضة للذبح والطرد وكذلك حال الشاعر في قبيلته ومجتمعه.

---

1 – طرفة بن العبد, الديوان, ص150.

2 – التحامي: التجنب والاعتزال, المعبد: المذلل بالقطران.

3 – الكر: العطف, المضاف: الخائف المذعور, المجنب: الذي في يده انحناء, السيد: الذئب, الفضا: الشجر.

4 – الصَّدى : العطش.

وتحاول هذهِ النفس التخلص من هذهِ الحالة بالتعبير عن ضدها فإذا كان هذا التفكك في ذلك المجتمع يحرم الآخر من العون والمساعدة فإن الشاعر يأتي بصورة مناقضة لها فيصف نفسه بأنه يهب بسرعة إلى مساعدة الخائف والضعيف ويشبه هذه السرعة بسرعة الذئب الذي ينبه فجأة وبدون سابق إنذار عند وروده إلى الماء فتجده أكثر توقاً للإسراع حيث يصبح الفرار هنا غريزة لا إرادية وكذلك هي نفسه فحب المساعدة للاخر فطرة جُبلت عليها, ولهذا يصف نفسه بالكريم الذي أروى نفسه بالعطاء في حياته, فهو لا يموت بتلك الصفة بل يبقى ذكره باق على مدى الحياة .

2.4.3 جمالية الاستعارة في الشعر الجاهلي

لقد رفع مصطفى ناصف من قيمة الاستعارة في الشعر حتى أنه جعل ربط الصورة الفنية بالاستعارة أكثر صواباً من مصطلح الصورة ([1]) و يؤكد أن ناقد القرنين عالج الاستعارة علاجاً مسفاً " إن الاستعارة موضوع عالجه النقاد القدماء علاجاً مسفاً أسيء فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية" ([2]) ولأن الناقد القديم يسعى إلى الوضوح ومحافظة المشبه والمشبه به على التمايز وعدم التفاعل بين أطرافها, نجد ابن طباطبا يفضل التشبيه على الاستعارة بسب هذه النظرة كما يؤكد عصفور فالتشبيه " أكثر وضوحاً ومحافظة على التمايز بين الأشياء" ([3]) .

وقد درسنا الاستعارة عند ناقد القرنين ورأينا كيف ينظر إلى الاستعارة على أن غايتها الوحيدة في السياق هي المبالغة " فقد لوحظ أن معناها يرتبط بالمبالغة " ([4]) .

إلا أن الناقد الحديث لا ينظر إليها من خلال تلك النظرة فـ"الاستعمال الاستعاري– دائماً المظهر الأساسي لإشاعة الحب وقدر من الوحدة بين ألوان النشاط البشري ...والاستعمال الاستعاري يمتد إلى المجتمع وكل موجودات الطبيعة إلى الكائنات الوهمية... ويربط الفرد بالكل ويربط اللحظة بالديمومة... وأول مظهر جمالي

---

1 – انظر, ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص3.

2 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص3.

3 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص199.

4 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص15.

للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستكشاف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها" ([1]) .

ويقول نصرت عبد الرحمن في أهمية الاستعارة " يبدو أنها واكبت البشرية من الاعتقاد إلى المجاز, من الاعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة : فالشجرة تغني, والشمس تبتسم والسماء تبكي وما كانت البشرية تشك بأن الشجرة تغني حقيقة وأن الشمس تبتسم والسماء تبكي, ومنذ أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني...أصبح ذلك الاعتقاد مجازاً... وأغلب الظن بأن الاستعارة صورة منفصلة من التشبيه, وتتبدى لي أحياناً كأنها نوع من وحدة الوجود الصوفي حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها" ([2]) .

وقد كانت الاستعارة السلاح القوي الذي استخدمه الآمدي والقاضي الجرجاني عند شاعر الاستعارة أبي تمام وإظهار عيوبه من خلالها اعتقاداً منهما بإن الاستعارة تخفي الوضوح والغاية من القول الشعري, وتجمع بين أشياء ليس بينها تناسب منطقي يقبله العقل ويتفق مع العالم الخارجي إذ يقول الآمدي (فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخدعاً, ويداً تُقطع من الزند وكأنه يُصرع, ويحل, ويشرق بالكرم, ويبتسم وأن الأيام تنزله والزمان أبلق وجعل للمدح يداً...وظن أن الغيث دهراً حائكاً وجعل للأيام يركب" ([3]) ويعلق جابر عصفور على قصور مفهوم الاستعارة عند الناقد القديم بقوله " أصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه" ([4]) في حين أن الاستعارة (لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها)([5]) .

---

1 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص6– ص7.

2 – عبد الرحمن, نصرت, الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, ص16– ص17.

3 – الآمدي, الموازنة, ص199.

4 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص201.

5 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص 205.

وهنا نود أن نوضح قيمة الاستعارة الفنية في الشعر الجاهلي خلافاً لما رآه ناقد القرنين بأن صوره حسية مأخوذة من العالم الخارجي فقط وتنسجم مع الواقع والمنطق الذي تقدره الفلسفة فجعله النموذج الأمثل له؛ لأنه يقبل التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه عندهم فقط, الأمر الذي جعل البعض يخلط بين هذا النموذج – الذي قام على الحسية ذات البعد الوجداني والتي أساسها الخيال– والأساس الذي أوجدها وهي الأفكار الفلسفية حتى قال بعض الدارسين – كما ذكرنا في التمهيد – بأن الشعر الجاهلي سبب من أسباب عجز النقد متناسين في الوقت نفسه أن الشعر عند ناقد القرنين " صناعة ذهنية أو تخييل عقلي ولكي يصح العمل الشعري فلابد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة" ([1]) .

وهذه النصوص التي سندرسها ستثبت خلاف تلك النظرة عن الشعر الجاهلي, يقول المثقب العبدي ([2]) :

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لهـا وَضِيني أهذَا دِينُهُ أَبَداً وَدِينـــــي ([3])

أَكُلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحـــــالٌ أَمَـا يُبْقِي عَلَيَّ ولا يَقِيِني

تظهر الاستعارة في قوله " تقول " حيث شبه الناقة بالإنسان الذي يخاطبه ومن المستبعد أن يكون المثقب العبدي أراد بهذا القول على ظاهره لأنه أمام حالة من حالات تفاعل الذات مع موضوعها وتداخلها فيه تداخلاً يكسر الحواجز المنطقية الصارمة التي لا تقبله إذ تصبح معادلاً موضوعياً لحالة الذات وتأملها همومها من خلال قدرتها على إعادة تشكيل العالم الخارجي فتحقق هذه لاستعارة العمق الوجداني الذي يشعر به الشاعر إزاء العالم الخارجي من استمرار دأبه في هذه الحياة التي يتمنى فيها الهدوء والراحة ([4]).

---

1 – عصفور ،جابر، الصورة الفنية والبلاغية ،ص168

2 – العبدي, المثقب, 1971م, الديوان, ص23.

3 – درأت : أزلته عن موضعه, وضيني : حزام عريض يشد به الرحل على البعير.

4 – انظر, عصفور, جابر, الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي, ص206.

مثل هذه الاستعارة حتى وأن كان مصدرها النموذج الجاهلي فإن ناقد القرنين لا يقبلها مما يدل على أن المهم عنده تطبيق آراء الفلسفة الوافدة وليس الشعر الجاهلي نفسه فأبيات المثقب العبدي لا تحقق التناسب المنطقي الذي يقبله العقل بين طرفي التشبيه (الإنسان, والناقة) ولهذا لا يقبلها ابن طباطبا حيث يقول " وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات المقلقة والإيحاء المشكل...فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه:

فازْورَّ مِنْ وقْعِ القَنا بِلَبَانِهِ　　　وشَكَا إليَّ بِعَبْرةٍ وتَحَمْحُمِ " ([1])

وسبب قبوله بيت عنترة أن من عادة الفرس أن لا يصل إلى درجة الكلام بل إلى التحمحم الذي عرف عن الخيل وهو رأيٌ يتفق مع فكرة التخييل العقلي الذي نظر الناقد للشعر من خلاله.

وأما القسم التخييلي القائم على الخيال " فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي وهو مفتن المذاهب, كثير المسالك" ([2]) .

ويقول الحارث بن عباد ([3])([4]) :

قَرِّبَاْ مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي　　　لَقِحَتْ حَرْبُ وَائِلٍ عَنْ حِيــــاْلِ

قَرِّبَاْ مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي　　　لَيْسَ قَوْلِي يُرَاْدُ لكَنْ فِعَــــــالي

---

1 - عنترة, الديوان, ص126.

2 - الجرجانيي, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص247.

3- الحارث بن عباد: هو أبو بجير وقيل الحارث بن عباد بن قيس بن ثعلبة البكري من سادات العرب وحكمائها, تجنب حرب البسوس, لكن بعد قتل بجير كان أحد قادة البكرين يوم التحالف, انظر: الأصفهاني أبو فرج, 1986م, الأغاني, شرحه عبد علي مهنا, وسمير جابر, ط1, ج5, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ص273.

4 - أبن عباد ،الحارث،(2008)الديوان ،جمعه أنس عبد الهادي أبو هلال ،ط1،هيئة أبوظبي،ص199.

لقد شبه الشاعر حربه التي قامت مع أبناء عمومته بالناقة التي لقحت عن حيال فلابد أن يكون ولدها قوياً صلباً وكذلك هي نتائج تلك الحرب, فقد حذف المشبه به (الناقة) واستعار لفظة (لقحت) إلى الحرب.

ويبدو أن الشاعر أراد أن يحدث حالة من التفاعل والتداخل بين الصورة الخارجية وهي تلقيح الناقة الحيال التي يأتي إنتاجها قوياً وبين نتائج تلك الحروب, وقد استطاعت الاستعارة بما تمتلك من قدرة على المزج بين خصائص الأشياء بالاعتماد على الخيال أن تجعل الذات تعي حقيقة مشاعرها أولاً ومن ثم تقويمها ونقلها للمتلقي ثانياً, ليشاركها في انفعالها ونظرتها لما يحدث من حولها من أشياء وخصوصاً تلك الحروب والويلات التي تجرها على المجتمع .

إن الأساس الذي ينظر إليه ناقد القرن الخامس الهجري للاستعارة من خلاله هو الأساس المنطقي ولا مجال للحديث عن حالة الانفعال أو التداخل بين المشبه والمشبه به في طرفي الاستعارة وهو المبدأ نفسه عند ناقد القرن الرابع الهجري الآمدي الذي يأخذ على أبي تمام جعله للأيام ظهراً([1]) وعبد القاهر الجرجاني ينظر إلى الاستعارة على أساس قبولها للعقل بين طرفيها بالنسبة للمعنى الذي تؤديه " واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته... أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف... وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل" ([2]) ولهذا تظهر آلية الاستعارة على أنها نوعٌ من القياس المنطقي الصارم ((فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل, والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتي فيه الأفهام والأذهان, لا الأسماع والآذان))([3]) وتصبح الوظيفة التي تؤديها الاستعارة المبالغة وتأكيد المعنى ((فقد استعرت اسم الأسد للرجل, ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك, وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وبأسه وشدته)) ([4]) .

---

1 – انظر, الآمدي, الموازنة, ص281.

2 – الجرجاني, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص40.

3 – الجرجاني, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص36.

4 – الجرجاني, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص47.

فتشبيه الإنسان بالأسد مقبول عنده لأن القائل أراد إثبات صفات موجودة حقيقية عرفها الجميع في هذا الرجل فالواقع والعقل يقبلها, أما قول الأعشى ([1]) :

فَبِتْنَا جُلْوساًعلى مُهرِنَا نُنَزِّع مِنْ شَفَيتهِ الصَّفَارا ([2])

ينكر هذه الاستعارة حيث يقول " فاستعمل الشفة في الفرس وهي موضوعة للإنسان...فإذا قلت الشفة في موضوع قد جرى ذكر الإنسان والفرس دخل على السامع بعض الشبه...ولو فرضنا أن تعدم هذه الاستعارة من أصلها لما كان لهذه الشبه طريق المخاطب فأعرفه " ([3]) .

وهذه الشبه التي تحدث عند المتلقي هي موطن الشاعرية التي تتحول فيها اللغة من لغة معيارية تلتزم بالقواعد والأصول المنطقية إلى اللغة الانفعالية التي هي غاية الشعر وهدفه, فهو ينكر على الأعشى هذه الاستعارة التي لا يقبلها الواقع والمنطق والتي ربما أتى بها الأعشى في اللاوعي عندما تحركت مشاعره لقيمة هذه الفرس في تلك الحروب التي يشنها عليه أخوه الإنسان, فأراد أن يسقط عليه خصائص الإنسان وصفاته التي غالباً ما تنتهك آدميته وإنسانيته إذا كانت الحرب عليه وليست له.

يقول الأعشى ([4]) :

إِذْا مَاسَارَ نَحْو بِـــــــلاَدِ قَـــوْمٍ أَزَارَهُمُ الْمَنِيَّةَ والحِمَامَـــــا

كَصْدرْ السَّيْفِ أَخْلَصَهُ صِقَـــالٌ إِذَا مَاْهُزَّ مَشْهُوراً حُسَامَا

الاستعارة – هنا – في قوله " أزارهم المنية " رداً على من يقول أن الشعر الجاهلي لا يعرف الخيال والتحليق به ويلتزم بالحسية والواقع الخارجي فقط, فقد شبه المنية بالهدية التي تقدم في الزيارة فالاستعارة مكنية, وبهذا يتضح الفرق بين اللغة التي يحركها الانفعال وتغوص في ذوات الأشياء وتجمع بين المتنافر والمتباعد ووظيفتها تحقيق الدهشة عند المتلقي وهي وظيفة الشعر الأولى, وبين اللغة العادية

1 – الجرجاني, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص45.

2 – الصفار: القراد.

3 – الجرجاني ،عبد القاهر ،أسرار البلاغة, ص46.

4 – الأعشى, الديوان, 287

التي وظيفتها التواصل, فقد جعل الشاعر ممدوحه وهو يقوم بهذه الحروب وكأنه في زيارة وترفيه عن النفس يقدم لخصمه الموت كهدية فهو لا يرى لخصمه قيمة تذكر وكأنه يريد أن يروع الأخر بطريقة غير مباشرة من هذه الحرب لكرهه لها في اللاوعي وبهذا يصبح الممدوح كالسيف الذي يتميز عن السيوف الأخرى باللمعان كما يتميز بسهولة خوض المعارك وكأنها نزهة فمثل هذه الاستعارة لا يقبلها ناقد القرنين لأنه ليس من المعقول أن يجسم المنية ويجعلها تزور أو يسقط عليها خصائص الإنسان التي لا يقبلها العقل .

3.4.2 الخلاصة

لقد كان اهتمام البحث في الفصل الأول منصباً على النص النقدي وعلاقته بعجز النقد في القرنين الرابع والخامس فشيوع البيت الجاهلي في كتب بعض نقاد القرنين والبحث عن معانيه المسروقة عده بعض النقاد المعاصرين مثل طه إبراهيم وإحسان عباس أحد أسباب ضعف النقد في حين وضح الفصل أن سبب شيوع البيت الجاهلي في كتب بعض نقاد فترة الدراسة هو الوضوح, والانسجام مع العالم الخارجي والاعتماد على الحسية في التشبيهات والاستعارة والذي يتفق بدوره مع مطالب الفلسفة ونظرتها للشعر القائمة على التخييل العقلي وتحويل وظيفته إلى التعليم المباشر قبل التأثر والدهشة .

وقد اهتم البحث في الفصل الثاني بالنص الشعري الجاهلي محاولة منه أن يزيل اللبس حول هذا النص الذي يراه البعض يعتمد على الحسية ويخلو من الخيال الذي هو أهم الخصائص النوعية للشعر عند بعض نقاد الصورة مثل ناصف وعصفور

وقد أظهر البحث مدى فاعلية الخيال والطيف عند الشاعر الجاهلي, إذ جعله فعلاً يرتكز على مدركات حسية أمام العين لكنه في الوقت نفسه ربطها مع مدركات حسية أخرى غابت عن متناول الحس وبقيت فقط في الحاسة المشتركة (المخيلة) ووظفها بطريقة قائمة على الجمع بين المتنافر والمتباعد, ظهرت فيها فاعلية التشبيه والاستعارة وكسر من خلالها الحواجز المنطقية وتفاعل مع ذاته وأقام علاقة قوية مع

صور حسية لها عمق وجداني في نفسه تفسر نظرته للكون والحياة وخرج من اللغة العادية التي غايتها التواصل إلى اللغة الانفعالية التي غايتها الإشارة والإثارة والتي ينظر إليها الناقد الحديث على أنها أساس الشعر والموضع الذي تتميز به لغة الشاعر عن غيره والحقيقة أن ناقد القرنين لم يقدر الشعر الجاهلي بقدر انسجامه مع آراء الفلسفة الوافدة على اعتبار أن صوره حسية يقبلها العقل فأكثر من الاستشهاد به الأمر الذي دفع بعض النقاد المعاصرين إلى عده سبباً من أسباب العجز, ولم ينتبه إلى أن ناقد القرنيين إذا وجد الشعر الجاهلي يخالف مبادئ الفلسفة المنطقية التي تفر من الخيال وتقدس الحسية التي يقبلها العقل _ ينقد هذا النموذج ويقلل من شأن استعاراته وتشبيهاته.

لقد درس البعض الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من منظور حديث وأثبت فاعليته _كما ذكرنا في المقدمة _ إلا أنه لم يحاول ربط هذه الدراسة مع مسألة عجز النقد عند الناقد القديم وتهمة الشاعر الجاهلي بأن صوره حسية مصدرها العالم الخارجي البعيد عن الخيال والذي يظن الباحث أن الفصلين الأول والثاني قاما بهذه المهمة .

وسنحاول في الفصل الثالث دراسة كتابين : الأول في القرن الرابع وهو " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر والثاني : في القرن الخامس " إعجاز القرآن " للباقلاني, للوقوف على طريقة توظيف الشعر الجاهلي وأسباب شيوعه أكثر من غيره ،وهو يعد تطبيقاً للمجال النظري الذي قدمناه في الفصل الأول والثاني .

الفصل الثالث

أثر الفلسفة في توظيف الشعر الجاهلي في كتب نقاد القرنين (نقد الشعر لقدامة بن جعفر, وإعجاز القرآن الكريم للباقلاني نموذجاً)

1.3 القيمة النقدية لكتاب قدامة (نقد الشعر)

إن أثر الفلسفة اليونانية في الكتاب وشيوع الشعر الجاهلي ومحاولة قدامة تحويل الآراء الفلسفية إلى تطبيق أحد أهم الأسباب التي دفعت الباحث إلى اختيار هذا الكتاب مجالاً للتطبيق, فقد وضعه إحسان عباس تحت عنوان رئيس هو ((النقد والأثر اليوناني)) ودرس معه الفارابي وأبا حيان التوحيدي, إلا أنه على ما يبدو يفضل قدامة على الفارابي؛ والسبب أنه استطاع أن يحول النظريات الفلسفية إلى مجال التطبيق بعكس الفارابي الذي التزم بنظرية فلسفية فقط إذ يقول ((لقد كانت لدى الفارابي نظرات أصيلة مفيدة إذا أضفتها إلى ما اقتبسه من المعلم الأول كانت حقيقية بتوسيع آفاق النقد لو كانت لدى الفارابي شجاعة قدامة في وضع منهج نقدي متكامل)) ([1]) .

والناقد القدير إحسان عباس ينظر إلى القيمة النقدية للكتب التي درسها في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) من خلال زاويتين الأولى : قدرة الكاتب على استيعاب المفاهيم النقدية التي سبقته, والثانية : قدرة الكتاب على تقديم نظرية جديدة تؤثر في النقد بعده وتحسب للناقد, لهذا نجده يشيد في الناقد ابن قتيبة (276هـ) وكتابه (الشعر والشعراء) فهو وإن كان قد اقتفى أثر الجاحظ (255هـ) في مسألة القديم والحديث ومقياس الجودة إلا أنه خالف الجاحظ في نظرية اللفظ والمعنى, فهو يرى أن قول ابن قتيبة ((ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخرين منهم بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حظه ووفرت عليه حقه)) ([2]) كان يتفق مع الجاحظ (فالناقدان يشتركان في

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص227.

2 – ابن قتيبه, أبو محمد عب بن المسلم, (1985م) الشعر والشعراء, تحقيق مفيد قمحية, ط2, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ص19.

المذهب التوفيقي الذي يريد أن يجعل الجودة مقياساً للشعر دون اعتبار للقدامة والحداثة)([1]) إلا أنه في النهاية يظهر أصالة ابن قتيبة بأنه لم يكن مجرد تابعٍ للجاحظ وذلك من خلال قضية اللفظ والمعنى حيث يقول ((ثم يفترقان في مواقف أخرى,... ومن أبين الفروق بينهما اختلافهما في النظر إلى مشكلة اللفظ والمعنى))([2]) .

في حين نجد إحسان عباس يقلل من شأن كتاب الصناعتين – كما نفهم من عبارته لأنه فقط جامع لآراء غيره من النقاد ولم يقدم جديداً يذكر ((وكتاب الصناعتين حسن التبويب حافل بالأمثلة, سهل المأخذ للدارس, ...لكنه صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأي رأي ذاتي)) ([3]) .

ولهذا يتبع الباحث إحسان عباس في نظرته إلى قيمة الكتاب النقدي من خلال عدة جوانب الأولى : قدرته على استلهام مفاهيم النقد التي سبقته مثل قضية اللفظ والمعنى والصدق والكذب في الشعر, والثاني : التفرد في تقديم نظرية نقدية جديدة ومحاولته إيجاد مصطلح نقدي يعتمد عليه النقاد حتى أثر فيمن لحقه منهم يقول عبد المنعم تليمة عن كتاب قدامة ((ومهما يكن من أمر فإن حد قدامة للشعر قد غلب على طوائف النقاد من بعده حتى ابن خلدون)) ([4]) .

ويتحدث إحسان عباس عن دور الكتاب في حشد مصطلحات نقدية كان لها أثرها على النقد والبلاغة إنها على سبيل المثال معنى الشعر" إنّ قدامة قد حشد مصطلحاً كبيراً أصبح مادة هامة في نقد الشعر وفي البلاغة على السواء" ([5]) وسنلاحظ من خلال ما يقدمه البحث في قضية الصدق والكذب في الشعر بأنه خالف ابن طباطبا الذي سبقه ولم يطالب الشاعر أن يكون صادقاً فيما يقدمه من إنتاج

---

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص107.

2 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص107.

3 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص355.

4 – تليمة, عبد المنعم, نظرية الشعر في النقد العربي الحديث, رسالة دكتوراه, جامعة القاهرة, تحت رقم 484, ص29.

5 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص194.

شعري, كل هذهِ الأمور تجعلنا ننظر إلى أهمية الكتاب وتأثيره على مسيرة النقد العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجري.

2.3 أثر الفلسفة في سموق الشعر الجاهلي في كتاب (نقد الشعر)

لقد ذكر الباحث في التمهيد أن النموذج الجاهلي يفوق نصف عدد الأبيات عند ابن طباطبا إلا أن الدراسة الإحصائية التي أجراها الباحث عن البيت الجاهلي في كتاب نقد الشعر قد وضحت للباحث أنه يفوق كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا بشكل لافت للنظر حتى لا نغالي إذا قلنا إنها تكاد تغطي مساحة الكتاب, ونجد أن إحسان عباس في موضع الجمع بين ابن طباطبا وقدامة ينظر إلى عبارة قدامة والتي ننتقل الحديث من خلالها عن أسباب سموق الشعر الجاهلي في الكتاب – حيث يقول ((وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة ... ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيدة من رديئة كتاباً)) ([1]) ينظر لها من زاويتين الأولى : أخذه بظاهر العبارة حيث يقول إحسان ((ويبدو أن قدامة لم يعرف شيئاً عن كتاب نقد الشعر للناشئ ولم يطلع على كتاب عيار الشعر لابن طباطبا لأنه يصرح بأنه لم يجد أحداً ووضح في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً)) ([2]) والسبب الذي على ما يبدو قد دفع الناقد إلى الأخذ بظاهر القول هو تقديم قدامة وظيفة النقد بعبارة صريحة واضحة لم يجدها عند ابن طباطبا في تمييز الجيد من الرديء في الشعر بمعنى أن قدامة قد أطلع على ابن طباطبا وهي عبارة قدامة السابقة " لم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً " فهي أقوى وأوضح من عبارة ابن طباطبا وإن كانت تؤدي المعنى نفسه ((وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب, فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص)) ([3]) .

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص2.

2 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص190.

3 – العلوي, ابن طباطبا, عيار الشعر, ص20.

أما الزاوية أو الجانب الآخر الذي يترك فيها إحسان عباس الأخذ بظاهر العبارة ويشير إشارة تجعلنا نفهم منها التشكيك في مصداقية قدامة في عدم اطلاعه على عيار الشعر عند مقارنته بين الناقدين في مسألة تعليل انكسار الشعر إذ يقول " وقد يقال إن قدامة بن جعفر لم يطلع على ما كتبه ابن طباطبا ولكن موقف قدامة في مجمله ردّ على موقف ابن طباطبا, لقد اعتقد ابن طباطبا أن القاعدة الأخلاقية التي قام عليها الشعر القديم, قد تغيرت, فجاء قدامة ليقول لا الفضيلة مقياس خلقي ثابت مهما تغيرت الأزمنة والبيئات ... لقد أحس بانكسار في تيار الشعر, فلم يستطع أن يخلق مسوغاً لهذا الانكسار ... وإنما حاول أن يجبر ذلك الانكسار بالعودة إلى القاعدة الفلسفية التي ترى وراء التكثر وحده ووراء التغير نواة ثابتة, ولا بد أن يحس من يقرأ نقد الشعر أن مؤلفه ضيق الصدر بالشعر المحدث, لا لأن الإقرار به ينقض عليه نظريته بل لأنه يطلب إليه أن يثبت أن التغيير الحادث ليس إلا شيئاً عارضاً ظاهراً " ([1]) .

والباحث يرجح أن عبارة قدامة (لم أجد أحداً) لا تعني أنه لم يطلع على كتاب ابن طباطبا, فربما اطلع عليه إلا أنه لم يكن رداً على موقف ابن طباطبا في مسألة تعليل انكسار الشعر حسب القاعدة الأخلاقية التي رأى من خلالها أن الأخلاق قد تغيرت بفعل الزمن, بل هي تابعه إلى القاعدة الفلسفية التي ترى وراء التكثر وحده ووراء التغير نواة ثابتة, فالناقد يشرحها محاولاً تفسير عدم قبول قدامة للشعر المحدث لأنه تغير ظاهر؛ولأن قبوله يفسد عليه رأيه في أن الفضيلة والأخلاق ثابتة لا تتغير حتى يخالف ابن طباطبا الذى رأى أن العادات والتقاليد والمقاييس القديمة تطورت وتغيرت بفعل الزمن لهذا ضاق صدره بالشعر المحدث, وبهذا يكون إحسان عباس فهم أن الشعر المحدث يمثل التغير في العادات والأخلاق والفضيلة بسبب المقولة الفلسفية التي أوردها قدامة, إلا أنه يخيل إلى الباحث أن هذهِ المقولة أساسها نظرية المادة والصورة عند أرسطو فهي تقول إن المادة ثابتة والصورة متغيرة " أحوال النفس صور حالة في الهيولي " ([2]) " الصورة بمعناها العادي هي الشكل الخارجي

---

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, ص19–20 .

2 – أرسطو, كتاب النفس, ص11.

والمقصود بها هنا الكمال الأخير الذي يجعل الشيء ما هو عليه, ويختص به والصورة التي تختص بها كل مادة, لا توجد إلا في مادة وكل جوهر مؤلف من مادة ويسميها أرسطو هيولي – وصورة, والصورة صورة لما دونها ومادة لما فوقها, فاللوح صورة بالنسبة إلى الخشب ومادة بالنسبة إلى السرير" ([1]) وهذه الأقوال الفلسفية تشابه قول قدامة " إذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة, كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء يقبل تأثير الصورة منها, مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة " وعلى هذا الأساس لم يكن قدامة يحاول تقديم تعليل لانكسار الشعر يخالف ابن طباطبا أو رداً عليه, بل هو ينظر إلى أن المعنى ثابت سبق إليه الشاعر الجاهلي, والصورة التي يقدم بها المعنى متغيرة من زمن إلى آخر فالنموذج الجاهلي برمته يعتبر مادة وكل شعر يأتي بعده ما هو إلا صورة مهما تغيرت في العصور المختلفة ترجع إلى نواة ثابتة لهذا من الطبيعي أن نجد البيت الجاهلي تتسع مساحته في كتابه ولا يقبل الشعر المحدث الذي هو في نظره صورة عن المادة الثابتة المتمثلة في النموذج الجاهلي فهو لم يعجز عن تطبيق القاعدة الفلسفية كما يشير إحسان عباس ؛ لهذا لم يكثر من الشعر المحدث في كتابه, بل رأى أن الشعر المحدث يمثل صورة المعاني والموضوعات القديمة الثابتة لا الفضيلة الثابتة في الشعر الجاهلي, فكان اهتمامه به أكثر, كما نستطيع القول إنه اطلع على كتاب ابن طباطبا إلا أنه لم يجد فيه الرؤية التي كان يتأملها للنقد, وخصوصاً أن ابن طباطبا كثف الحديث عن أهمية العروض والوزن إذ يقول " واعده له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول فيه" ([2]) الأمر الذي لم يرق لقدامة ((فاستقصوا أمر العروض والوزن وأمر القوافي وأمر الغريب والنحو)) ([3]) بعد هذا نستطيع القول إن سموق البيت الجاهلي في الكتاب كان مقصوداً من قبل قدامة تطبيقاً للقاعدة الفلسفية التي ترى المادة ثابتة والصورة متغيرة .

---

1 – الفاخوري, حنا, تاريخ الفلسفة العربية, ص85.

2 – العلوي, ابن طباطبا, عيار الشعر, ص11.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص2.

3.3 أثر الفلسفة في قضايا الكتاب

1.3.3 قضية اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية

لقد حاول من قبل قاسم مومني أن يربط بين قضية اللفظ والمعنى – التي شغلت مساحة واسعة في كتب نقاد القرنين وبين فكرة المادة والصورة التي قامت عليها الفلسفة الأرسطية إذ يقول " وقدم الفلاسفة من شراح أرسطو بتناولهم فكرة العلاقة بين الصورة والهيولي (المادة) مهاداً فلسفياً للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متنوعة تتفاوت في قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة وأصبح من الممكن أن يبرز ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً يستند إلى ثبات الهيولي (المادة) التي تتغير بتغيير صورها وأشكالها " ([1]) .

ونلاحظ أن الدارس يشير أولاً : إلى قضية اللفظ والمعنى التي رأت النور على يد الجاحظ, ويشير ثانياً : إلى أن الفلسفة دعمت هذا الاتجاه, في حين أشرنا في التمهيد من هذهِ الدراسة – أن الفلسفة بدأ تأثيرها على النقد من القرن الأول وقد لاحظ غنيمي هلال وجود تشابه بين نص الجاحظ ونص أرسطو في موضوع المحاكاة ونظرته للمادة الثابتة والصورة المتغيرة ([2]) وبهذا يمكن القول إن الفكرة القديمة التي يتحدث عنها الدارس أساسها ومنبعها فلسفي بحت وليس تَقول من شراح الفلسفة , إلا أن الدارس المومني أصاب كبد الحقيقة عندما ربط بين الفكرة الفلسفية (المادة والصورة) وبين قضية اللفظ والمعنى, فقدامة يقول " إن المعاني كلها معرضة للشاعر, وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يُحضر عليه معنى يروم الكلام فيه إذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة, كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها, مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة" ([3]) .

---

1 – مومني, قاسم, نقد الشعر في القرن الرابع الهجري, ص288.

2 – انظر, هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, ص157.

3 –جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص4.

ومعنى هذا أن المعاني ثابتة لا تتغير, فمهما ظهر المعنى عند شعراء آخرين فإنه يكون يظهر لديهم بصورة شكل غير ثابت ,والذي يكون صفته عدم الثبوت يمكن ملاحظة قدرة الشاعر فيه على الإبداع وهذا هو سر مقولة الجاحظ إنما الشأن في إقامة اللفظ, إلا إن قدامة اهتم بالمعنى واللفظ معاً من خلال مصطلح الائتلاف بين اللفظ والمعنى, لكن هل هناك تناقض عند قدامة وهو الذي يقدس العقل بناءً على اعتماده على الفلسفة اليونانية فمن الواجب أن يقدم المعنى ويهتم به وقد انتبه إلى هذا التناقض عند الجاحظ قبل قدامة الناقد إحسان عباس إلا أنه يربطه بالاعتزال إذ يقول " نعلم أن الجاحظ وهو معتزلي جعل سر الإعجاز قائماً في النظم وانه صاحب نظرية المعاني مطروحة التي يعرفها البدوي والعجمي ألا يوحي هذا بشيء من التناقض ولتوضيح ذلك علينا أن نقرر أولا أن كلمة معنى مطاطية متعددة الدلالات فإذا قيل أن الاعتزال لفت الانتباه إلى المعاني, فان ذلك يفيد انه اهتم بالمعاني العقلية أو كما وضحّ عبد القاهر من بعد إلى المعاني التي يشهد العقل بصحتها, فهذه هي التي يؤثرها عبد القاهر ومن بعده ابن الأثير على التخييل ... أما المعاني التي يقصدها الجاحظ فهي مادة المشاهدة والتجربة في الحياة العامة وهذا حقاً مطروحة للناس جميعاً وهم لا يتفاوتون إلا في نظم التعبير عنها ... لكن رأي الجاحظ أُسيء فهمه.([1]).

والباحث يقر مع إحسان عباس أن ليس ثمة تناقضاً عند الجاحظ ولا عند قدامة بن جعفر من بعده في مسألة اللفظ والمعنى, وهو يزيل هذا التناقض من خلال الاعتماد على رأي عبد القاهرة فهناك معنى عقلي خارج إطار الشعر ومعنى تخييلي في إطار الشعر, أي كأنه(الجاحظ) أراد القول: إن المعنى القائم على التخييل هو معنى بسيط فإذا أراد أن يجعل منه شيئاً يذكر فعليه أن يعمل الصناعة فيه والصناعة والإبداع لا تكون في الثابت الخشب بل في المتغير الشكل النهائي الذي يخرج وهو الكرسي أو الطاولة يقول " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ... فإنما الشعر صناعة

1 – عباس, إحسان. تاريخ النقد الأدبي, ص18.

وضرب من النسيج وجنس من التصوير" ([1]) ويبدو أن الفكرة الأرسطية (المادة والصورة) هي التي كانت قد تغلغلت في وجدان قدامة من بعده, فلا مانع من أن يأخذ الشاعر المحدث المعنى ويعيده في شكل آخر من خلال اللفظ فالمعنى قابل لصور مختلفة مثل مادة الخشب ولهذا يربط قدامة الشعر بالصناعة ويجعل فكرة المادة الموضوعة وصورتها صفة لكل صناعة " ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال " ([2]).

وهو على هذا الأساس يهتم في اللفظ بالنظر إليه كوسيلة يتم من خلاله تحويل المعنى الشعري التخيلي الذي لا يقدم معرفة كما وضحنا في الفصل الأول إلى معنى عقلي أي أن الشاعر عليه أن يعمل جهده ويتقن صناعته وهذا ما يخالف حالة الوعي واللاوعي التي تحدث انفعالاً له تأثيره في نفس الشاعر والمتلقي ثانياً ([3]) .

وبهذه نجد أن قدامة فهم قضية اللفظ والمعنى فهماً صحيحاً كما أرادها الجاحظ فلم يكن يقصد تفضيل اللفظ على المعنى بل كان يرى اللفظ الوسيلة المهمة وهذا ما لم يستطع فهمه الآمدي الذي لم يميز بين العلة الهيولانية (المادة) والعلة (الصورية) اللفظ ,حيث جعل الهيولي (المادة) اللفظ والصورية (المعاني) حيث يقول " ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء: عله هيولانية وهي الأصل وعلة صورية ... وهي آله يستجيدها ويتخيزها مثل خشب النجار وفضة الصائغ وآجر البناء وألفاظ الشاعر والخطيب وهذه هي العلة الهيولانية التي قدموا ذكرها وجعلوها الأصل" ([4]) ولهذا يقول إحسان عباس إلا أنه كما قلنا يعللها بالمنهج الاعتزالي الذي يقدر العقل ولا يردها إلى فكرة المادة والصورة " ولكن رأى الجاحظ أسيءَ فهمه, فأوجد فئة من النقاد يحاولون التهوين من شأن المعنى في سبيل الدفاع عن النظم الآمدي (مثلاً) أو يدافعون عن الصناعة اللفظية دون أن يحاولوا إدراك

---

1 – الجاحظ, الحيوان, 3, ص131– 132.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص3.

3 – انظر, جابر, عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص96.

4 – الآمدي, الموازنة, ص312.

مرامي الجاحظ" ([1]) فالجاحظ لم يقصد بهذا التقسيم إلا أن يضع القارئ حول فكرة أن اللفظ وسيلة لتحويل المعنى التخيلي في الشعر إلى معنى عقلي من خلال نظرته إلى أن الشعر معرفة ويجب أن يقدم فائدة, وأما الآمدي الذي أشكلت عليه فكرة المادة الصورة فقد فصل بين اللفظ والمعنى وأصبح يبحث عن المعنى حتى ساعد في وجود مشكلة السرقات الشعرية التي يقول فيها إحسان عباس " استقطاب مشكلة السرقات لسائر القضايا النقدية واستئثارها بكل الجهود وفي هذا إشارة إلى خروج رحى النقد عن محورها الطبيعي" ([2]) .

إلا أن قدامة الفيلسوف الناقد فهم نظرية المادة والصورة فهماً جيداً كما في النص الذي نقلناه سابقاً لذلك كانت فكرته في اللفظ والمعنى مشابهة لفكرة الجاحظ وهي تقديم المعنى العقلي داخل إطار الشعر وتحويله من معنى تخيلي لا يخضع للعقل بالاعتماد على اللفظ وصياغته إلى معنى عقلي وهي الفكرة نفسها في موضوع النظم الذي عالجه قدامة من خلال مصطلح الائتلاف, ائتلاف اللفظ مع المعنى وجعل له أنواعاً منها (المساواة والإشارة الإرداف والتمثيل والمطابقة والمجانسة ثم نعت ائتلاف اللفظ والوزن وائتلاف المعنى والوزن ([3]) ويعطي مثالاً على ائتلاف اللفظ مع المعنى على مبدأ المساواة إذ يقول " وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه ... أي هي مساويه لها لا يفضل أحدهما على الآخر وذلك مثل قول امرئ القيس([4])

فإن تَكْتِمُوا الدَّاءَ لا نُخْفِهِ وَإنْ تَبْعَثُوا الحْربَ لا نَقْعُدِ

وإنْ تَــقْتُلُونَـــا نُقَتِّلْكُـــمُ وَإنْ تَقصِدُوا لِــــدَمٍ نَقْصِدِ ([5])

وبهذا نلاحظ أنه اهتم بكتابه في اللفظ والمعنى معاً ولم يفصل بينهم لهذا لم نجد باباً خاصاً يدرس فيه السرقات الشعرية ؛لأن المعنى موجود عند كل الشعراء " من غير

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي , ص18.

2 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي , ص40.

3 – انظر, جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص53– 62.

4 – امرؤ القيس, الديوان, ص85.

5 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص53.

أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه, إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة" ([1]) لأنه ينظر إلى الشعر من زاوية وظيفة التوجيه والإرشاد بالاعتماد على وسيلة اللفظ وتحويله إلى معنى عقلي مستنداً على الصناعة اللفظية وكل ذلك بسبب مفهوم التخييل _الذي تعرضنا له سابقاً_ إذ لا يرى أن الشعر يقدم معرفة دقيقة واضحة إلا من خلال تحويله إلى معنى عقلي وهذا يظهر بوضوح في سيكولوجية التوجيه الأرسطية من خلال قضية الصدق والكذب عند قدامة فيما يلي.

2.3.3 قضية الصدق والكذب وسيكولوجية التوجيه

لقد أوضحت في الفصل الأول أن الفلسفة اليونانية تنظر إلى الشعر من زاوية التوجيه والإرشاد السيكولوجي وبأنه نشاط تخيلي يقوم على المحاكاة ويجب تحويله إلى نشاط عقلي وذلك إما خدمة للجمهور في تقديم معرفة أو خدمة للحاكم في رفع مكانته أمام الجمهور وقد تحدث كل من جابر عصفور وقاسم مومني عن هاتين الوظيفتين ([2]) .

يبدو أن قدامة ينظر إلى الشعر بوصفه خدمة للحاكم من خلال رفع مكانته أمام الجمهور فهو يقول " وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه... وكذلك يرى فلاسفة اليونان في الشعر، والغلو عندي أجود المذهبين, وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ... كل فريقٍ إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم, فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت" ([3]) ويقول كذلك " إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص4.

2 – يقول جابر عصفور أن الناقد القديم (جعل الفكرة الأسطية على أساس سيكولوجي واضح فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوصي به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر إليها المتلقي) انظر, عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص23– 24.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص19.

وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم, بل ذلك عندي دليل قوة الشاعر في صناعته واقتدار عليها" ([1]) .

ليس المهم عند قدامة الصدق أو الكذب بقدر أن يقدم الشاعر مادته وهي تحمل الإقناع إلى المتلقي لهذا يفضل الغلو الذي يقنع الشاعر به جمهوره, وعلى هذا ينظر إلى الشعر من عدة أوجه :

أولاً : لا يعطي أهمية بالغة إلى مسألة الأخلاق في الشعر, حيث يقول " وإنما قدمت هذا المعنيين, لما وجدت قوماً يعيبون الشعر إذا سلك الشاعر فيه هذين المسلكين فإني رأيت من يعيب أمرأ القيس في قوله ([2]) :

فمِثْلُكِ حُبْلى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِـــعٍ فألهَيْتُها عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إِذا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـــوَّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش, وليس فاحشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه, كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته" ([3]) والسبب أنه ينظر هنا إلى الشعر من خلال جودة اللفظ فإذا كانت المادة الخام أصلاً رديئة فهذا لا يعني أن الصانع أو الشاعر رديء في صنعته فالشعر صناعة والمهم الإجادة في هذهِ الصناعة التي من خلالها يتحول الشعر من معنى تخيلي إلى معنى عقلي .

ثانياً : لا يرى أن الغلو يمكن أن يعد من عيوب الشعر بل هو من باب المبالغة فهو يقول " إن قول مهلهل ابن ربيعة ([4]) :

فَلَوْلا الريحُ أَسْمعُ أَهْل حَجْرٍ صَلِيْل البيضِ تُقْرعُ بالذكَوْرِ

خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقعة وبين حجر مسافة بعيدة جداً ... ومن أنكر على مهلهل .... فهو مخطئ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو – إنما أراد به المبالغة, وكل فريق إذا أتى من المبالغة بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص6.

2 – امرؤ القيس, الديوان, ص35.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص5.

4 – ربيعة, مهلهل, (1996م), الديوان, طلال حرب, ط1, دار صادر, بيروت, ص113.

المعلوم, فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت " ([1]) فالغلو عنده من باب المبالغة التي تؤكد المعنى في النفس حتى يحصل بها التأثير على المتلقي لهذا يقول " كل غال مفرط في الغلو إذا اتى بما يخرج عن الموجود, فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً" ([2]) والسبب الذي جعله يختلف مع ابن طباطبا في مسألة أعذب الشعر أصدقه هو نظرة كل منهما إلى وظيفة الشعر التي تغيرت فابن طباطبا اختار وظيفة الشعر الجديدة وتحويله إلى تخييل عقلي يخدم الجمهور من حيث تقديمه معرفة قائمة على التوجيه والإرشاد إلى الفضائل في إطار ما يقبله العقل من صياغة لفظية فيها تناسب منطقي بين المشبه والمشبه به, في حين اختار قدامة وظيفة الشعر الجديدة القائمة على تخيل عقلي صارم أيضاً ولكن خدمة للحاكم ورفع مكانته أمام الجمهور مما توجب عليه أن يقبل الغلو والمبالغة عن طريق التحسين أو التقبيح, حتى تصبح أكثر إثارة وقبولاً للسامع وهنا نجد قدامة يتفق مع الفلسفة اليونانية التي رفعت من قيمة الشعر القديم في أدبها " أفلاطون يعود فيرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة, فيفضل نسبياً الشعر الغنائي لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ... لأن النقائض المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل, ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً " ([3]) .

فالشعر الجاهلي الذي يتحدث عن البطل الواحد المنقذ للجماعة يبدو سبباً ثانياً دفع قدامة إلى الاهتمام بالشعر الجاهلي خدمة للحاكم ورفعة مكانته في عيون الرعية, لهذا يهتم بالفضائل التي ذكرها زهير عن هرم ([4]) :

أخي ثِقَةٍ لا تُتلِفُ الخَمْرُ مَاْلَه   وَلكنَّه قَدْ يُهلِكَ المَاْلَ نَاْئلُهْ

فوصفه في هذا البيت بالعفة لقلة إمعانه في اللذات, وبالسخاء لإهلاكه ماله في النوال وانحرافه إلى اللذات وذلك هو العدل حيث يقول قدامة في بيت زهير قال :

تَرَاهُ إذَا مَـــاْ جِئْتَه مُتَهَلِّـــلاً   كَأَنَّك مُعْطيهِ الذي أَنْتَ سَاْئِلُهْ

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص17– 19.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص19.

3 – هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, ص33.

4 – أبو سلمى, زهير, الديوان, ص45.

فزاد في وصف السخاء منه بأن جعله يهش له, ولا يلحقه مضض, ولا تكره لفعله" ([1]) فالتحسين والمبالغة والغلو مطلوب في المدح مثلما أنه مطلوب في الهجاء و تقبيح القبيح حتى يتقبله المتلقي ويتأثر به أو يستهجنه ويفر منه " يجود المديح كلما أغرق في أوصاف الفضيلة وأتى بجميع خواصها وأكثرها" ([2]) ومن أجل الاهتمام في رفع مكانة الحاكم فإنه يضع المدح حسب مقتضى الحال, حيث يقسم الممدوحين إلى أقسام فمدح الملوك يختلف عن مدح ذوي الصناعات والقادة والسوقة " ينبغي أن يعلم مدائح الرجال ... تنقسم أقساماً بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والاتضاح وضروب الصناعات والتبدي والتحضر " ([3]) يقول (فأما إصابة الوجه في مدح الملوك فمثل قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر ([4]) :

ألَـمْ تَرَ أن اللّهَ أَعْطَاْكَ صوْرَةً   تَرَى كُـلّ مَلْكٍ دُوْنَها يَتذَبْـذَبُ

بأنكَ شَمْسٌ وَ المُلُوْكُ كَوَاكِبٌ   إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهنّ كَوْكَبُ ([5])

بعد هذا نلاحظ عدم التفاته لقضية الصدق في الشعر التي تكلم فيها ابن طباطبا قبله لأنه يرى أن الغاية من الشعر الجودة وتقديم المعنى الذي يقنع المتلقي بطريقه واضحة من خلال الصياغة اللفظية لان الوضوح يحقق الإفهام الذي يوجه ويرشد الجمهور من خلاله " جماع الوصل لذلك أن يكون المعنى موجهاً للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب " ([6]) .

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص20.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص25.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص25.

4 – الذبياني, النابغة, الديوان, ص19– 20 .

5 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص17.

6 – مومني, قاسم, النقد في القرن الرابع الهجري, ص293– 301.

4.3 طرق توظيف الشعر الجاهلي في الكتاب

لقد عرفنا أن مساحة الشعر الجاهلي في كتاب قدامة تفوق جميع النماذج الأخرى وأرجعنا السبب إلى الفلسفة اليونانية من خلال قاعدة المادة (الهيولي) والصورة وسبب آخر هو اتباع قدامة بن جعفر الفلسفة اليونانية في اختيارها النموذج القديم الذي تظهر فيه صورة الزعيم البطل الذي تحتاجه المجموعة انسجاماً مع فكرة التوجيه والإرشاد القائمة على خدمة الحاكم والسلطة " غاية لا تهدف إلا إلى النفع المباشر وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع, وغاية أخرى تهدف إلى مجرد الإمتاع والترفيه فحسب ... وتزدهر طبقة مترفة متسلطة تطلب من الشعر أن يدافع عن مصالحها ويمتعها في الوقت نفسه ... ولا بأس أن يواكب النقاد الشعراء فيقفون بجانبهم في موقفهم فلا يكبلونهم بسلاسل الدين وبأغلال الخلق " ([1]) .

وقد وظف قدامة بن جعفر البيت الجاهلي من خلال طرق عدة .

أولا : رفع من مكانة الأبيات الجاهلية التي يرى فيها البعض تناقضا اعتماداً على قاعدة أن المطلوب من الشاعر أن يبلغ الجودة ولا بأس من الغلو والمبالغة " على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والصنعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة, أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة " ([2]) .

فهو لا يرى تناقضاً في قول امرئ القيس ([3]) :

فلَوْ أنَّ مَا أَسْعى لأَدْنَى مَعِيشَةَ   كَفَانَي وَلَمْ أَطْلُبْ قَليلٌ مِنْ المَال

وَلَكِنَّمَـــاْ أَسْعـــى لِمَجْدِ مُؤَثَّـــلٍ   وَقَدْ يُدْرِكُ المجْدَ المُؤَثَّلَ أَمثِالـــي ([4])

---

1 – مومني, قاسم, النقد في القرن الرابع الهجري, ص293– 301.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص4.

3 – امرؤ القيس, الديوان, ص145.

4 – المؤثل: الأصيل في الشرف.

وقوله في موضع آخر ([1]) :

فَتَمْلأ بَيْتَنَاْ أَقِطاً وَسَمْناً وَحَسْبُك مَنْ غِنىً شِبَعٌ وَرِيٌّ ([2])

"فإن من عابه, زعم أنه من قبل المناقضة...لو تصفح أولاً قول امرئ القيس لم يجده ناقض معنى بآخر, بل المعنيان في الشعر متفقان إلا أنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض ما في الآخر, وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني التي لا تتناقض" ([3]) ونلاحظ أن قدامة من المستبعد أن يتعرض إلى الجانب الوجداني والحالة النفسية التي دفعت الشاعر إلى أن يكون صاحب نظرة تتطلع إلى المعالي وأخرى بسيطة تطلب الشيء الهين السهل المنال بل يشرحه بأسلوب يعتمد الإقناع العقلي " وأرى أن هذا العائب ظن امرأ القيس قال في أحد الشعرين : إن القليل يكفيه وفي الآخر إن القليل لا يكفيه " ([4]) .

ثانياً: يذكر القاعدة النقدية ويأتي بمجموعة مقطوعات شعرية مساحة الشعر الجاهلي فيها هي المسيطرة ويختفي فيها النموذج المحدث تماماً وذلك عندما يريد أن يقدم المثال الذي يحمل الإيجابية حيث يقول" أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى, حتى لا يزيد عليه ولا ينقص" ([5]) فيذكر أبيات لامرئ القيس وزهير وأبي ذؤيب الهذلي و وطرفة ([6]) مثال ذلك قول طرفة بن العبد ([7]) :

لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوتَ مَاْ أَخْطَأَ الفَتَى لَكَا لطِّوَلِ المُرخَى وِثْنْيَاهُ بِاليَد ([8])

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَاكُنْتَ جَاْهِلاً ويَأْتِيْكَ بِالأَخْبَاْرِ مَـنْ لَمْ تُـــزَوَدِ ([1])

ويذكر الأبيات بطريقة السرد دون شرحها أو التعمق في فكرتها .

---

1 – امرؤ القيس, الديوان, ص179.

2 – الأقط, شيء مثل الجبن يتخذ من اللبن المخيض.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص5.

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص5.

5 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص53.

6 – انظر, جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص53– 54.

7 – طرفة بن العبد, الديوان, ص152 و 157.

8 – الطِوَال: الحبل, ثنياه : ما انثنى منه على اليد.

ثالثاً : يكثر الاستشهاد بالبيت الجاهلي في الأمر الذي يظن البعض أن الشاعر المحدث سبق إليه وتفوق به على الشاعر الجاهلي مثل المحسنات اللفظية والمقصود البديع الذي تعرض له من خلال موضوع الترصيع إذ يقول " ومن نعوت الوزن الترصيع وهو أن يتوفى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف, كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم"([2])ويذكر هنا تسعة عشر بيتاً جميعها من النموذج الجاهلي ولا يلتفت إلى الشعر المحدث ويقدم المثال الأول ويشرح الترصيع فيه أما الأبيات الأخرى فيذكرها دون شرح " فما جاء في أشعار القدماء قول امرئ القيس الكندي([3])

مِكَرٍ مِفرٍ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَتَيسِ ظِبَاءِ الحُلبِ العَدوَانِ

فأتى باللفظتين الأوليين مسجوعتين في تصريف واحد, وبالتاليتين لهما شبيهتين بهما في التصريف" ([4]) .

رابعاً : يقل الاستشهاد بالبيت الجاهلي أثناء الحديث عن اللفظ وهذا ينسجم مع نظرته للشعر الجاهلي من خلال قاعدة المادة الثابتة التي يمثلها النموذج الجاهلي ومعانيه والصورة المتغيرة التي يقدمها الشاعر المحدث بصور مختلفة عن طريق اللفظ فهو يذكر أبيات لشاعر جاهلي – واحد فقط مقابل ثلاثة شعراء محدثين, يقول في اللفظ " أن يكون سمحاً, سهل مخارج الحروف من مواضيعها, عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة, مثل أشعار يوجد فيها ذلك, وإن خلق من سائر النعوت للشعر, منها أبيات تشبيب قصيدة للحادرة الذبياني" ([5]) .

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص54.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص11.

3 – امرؤ القيس, الديوان , ص171, وقد ورد في الكتاب (مِخش مجش مُقبلٍ مُدْبرٍ معاً)

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص11.

5 –جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص8.

خامساً : يقل الاستشهاد بالبيت الجاهلي عند الحديث عن العيوب, فعندما تحدث عن عيوب الوزن عمد إلى النموذج الجاهلي المخضرم كما عند الشاعر ابن أحمرَ الباهلي وامية بن حرثان الأسكر الكناني حيث يقول " ومن الشعراء ربما أغفل التصريع في البيت الأول, فأتى به في بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد قال ابن أحمر الباهلي قصيدة أولها :

قَدْ بَكَرَتْ عَاْذِلتي بَكْرَةً   تَزْعُمُ أَنّي بالصِّبَاْ مُشْتَهِرْ ([1])

فلم يصرع أول القصيدة وأتى ببيتين بعد الأول ثم قال :

بل وَدِّعيني طَفْلَ إِنّي بَكُرْ   وَقَدْ دَنَا الصُّبْحُ فَمَا أَنْتَظِرْ (2)

وكذلك عند الحديث عن عيوب اللفظ فإن البيت الجاهلي يختفي تماماً وتتسع مساحة النموذج المحدث حيث يقول " أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة ... مثل شعر أحمد بن جحدر الخرساني ويقال إنها لمحمد بن عبد الرحمن الغريبي الكوفي في عيسى الأشعري .

هَيْاَ مَنْزِل الحيّ جَنْب الغَضَاْ   سَلامُكَ عَنْد النّوى تَصرمِ

... فهم يأتون منه بما ينافر الطبع وينبو عنه السمع " ([3]) .

5.3 الصورة الفنية في الشعر الجاهلي (التشبيه والاستعارة) في كتاب نقد الشعر

لا يستمر قدامة في طلب المبالغة والغلو كما في المدح والهجاء والتي يهدف من ورائها إلى غاية إقناع المتلقي في باب التشبيه, إذ لو استمر على النهج نفسه؛ لطالب في الغلو في التشبيه والمبالغة فيه وعدم اشتراط الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه وبالتالي زادت قيمة الخيال عنده لكنه يحدد التشبيه الصائب بقوله " فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى به إلى حالة الاتحاد " ([4]) والسبب طبيعة نظرته المنطقية للتشبيه وطبيعة الشعر

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص16.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص16.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص63.

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص63.

الذي ينظر إليه من باب التخييل الذي لا يقدم معرفة مفيدة إلا إذا تحول إلى تخييل عقلي يفيد الجمهور والحاكم, وهذا ما يؤكده قول جابر عصفور " إذا كانت الصورة تساهم في عملية إقناع المتلقي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه, فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة, ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه ... لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإنابة في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة ... لقد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن يصطنعوا المشاعر وأنهم في محاولتهم إرضاء ممدوحهم يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة ... ودافع قدامة عن المبالغة في الشعر مفترضاً أن الغلو أفضل من الاقتصاد, ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية في النعت... وقدامة يرى أن المبالغة لن تكون مقنعة ولن تؤثر في المتلقي إلا إذا قامت على نوع من الإيهام لمشاكلة الواقع وانحصرت فيما يمكن أن يقع أو فيما يجوز أن يحدث" ([1]) وعلى هذا الأساس تكون المبالغة والغلو أمراً مقبولاً عند قدامة من أجل التوضيح وتأكيد المعنى وغير مقبول في التشبيه الذي يجب أن يلتزم التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه حتي ينسجم مع العالم الخارجي الذي يقبله العقل " إنه من المعلوم أن الشيء لا يشبه غيره من كل الجهات, إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا" ([2]) فهو يقبل الخيال الواسع في المبالغة والغلو من أجل تقديم المعلومة واضحة للمتلقي, فالمبالغة عنده " هي أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لأجزائه ذلك في الغرض الذي قصده, فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له" ([3]) ويقول " المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم, فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت" ([4]) إلا أنه يحدد الغلو بقوله " الغلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن

---

1 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب, ص343- 345- 346.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص36.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص49.

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص19.

يقع, لأن الغلو إنما تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له" ([1]) فهو لا يقبل الخيال الواسع الذي يتداخل فيه المشبه والمشبه به ليس على أساس التفاعل بل المقارنة لأن هذا الأمر يفسد عليه فضيلة الوضوح التي يطلبها وغاية تحويل النشاط الإبداعي عند الشاعر من تخيلي إلى عقلي يخضع للعالم الخارجي ولهذا السبب نفسه يقبل الخيال في الغلو الذي ينسجم مع الطبع والعادة, وقد جمعنا هنا في حديث التشبيه والغلو والمبالغة لان الحديث عنهم يوضح التناقض الذي وقع فيه قدامة من قبوله الخيال في الغلو والمبالغة في المدح والهجاء ورفضه إياه في التشبيه والاستعارة, فهو يقبل المبالغة في قول عمرو الأهتم التغلبي ([2]) :

ونُكْرِمُ جَارَنَا مَادَامَ فينَا   وَنتبعهُ الكرامةَ حيثُ مَالا

تلك الحال أبلغ فيما قصد له فإكرامهم للجار, من الأخلاق الجميلة الموصوفة, وإتباعهم إياه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل" ([3]) فقبوله الخيال الواسع في الغلو في قول الشاعر " ونتبعه الكرامة حيث مالا " جاء من باب توضيح المقصد والغاية من قول الشاعر في أن قومه كرام, أما أن نجد حديثاً عن قيمة الكرامة في نفس الشاعر ووجدانه وأنها من باب الكرم الفعلي عند حضور الجار و حفظ الود والعهد عند غيابه فهذا من المستحيل, فالخيال في المبالغة من أجل التوضيح, أما التشبيه فإن قدامة يضرب المثال التالي :

" وقد قال أوس بن حجر([4]) يشبه ارتفاع الصوت, في الحرب تارة وهمودها وانقطاعها تارة, بصوت التي تجاهد أمر الولادة "

لَنَاْ صَرْخةٌ ثم إسْكَاتَةٌ   كما طَرَّقَتْ بِنَفِاْسٍ بِكِرْ

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص82.

2 – الزبرقان: والأهتم, (1968م), شعر الزربقان بن بدر وعمر الأهتم, جمعه وحققه سعود الجابر, بغداد, ص30.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص49.

4 – ابن حجر, أوس, (1979م), الديوان, تحقيق وشرح محمد يوسف نجم, ط3, دار صادر, ص73.

ولم يرد المشبه في هذا الموضع نفس الصوت, وإنما أراد حاله في أزمان مقاطع الصرخات, وإذا نظر في ذلك وجد السبب الذي وقف بين الصوتين واحداً, وهو مجاهدة المشقة والاستعانة على الألم بالتمديد في الصرخة" ([1]) .

ونلاحظ أن الدافع لقبول هذا التشبيه هو وجه الشبه المشترك بين المشبه الصرخة في ساحة القتال والمشبه به صرخة الألم التي تطلقها البكر عند الولادة, فهو تشبيه خارجي دقيق يقبله العقل والمنطق وقد أتى به أوس بن حجر فقط من أجل توضيح وتأكيد قوة الصرخة التي يطلقونها عند الحرب على حسب ما نفهم من قول قدامة لذلك يقول جابر عصفور عن التشبيه عند الناقد القديم بإنه التطابق الخارجي في التشبيه ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة " ([2]) .

ويقول كذلك " أن طرفي التشبيه لا تتداخل معالمهما, ولا يتحد أي منهما أو يتفاعل مع الآخر بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزاً عنه" ([3]) .

ويقول مصطفى ناصف في مقصدية التشبيه عند الناقد القديم " والقصد من التشبيهات العامة والخاصة, في خارج المجال التعليمي التوضيحي ... فلا وجود للصفات ومواقعها في خارج مجال تركيبي عام يلتقطه الإنسان بادئ الأمر عفواً وبلا مكابده " ([4]) .

ينظر النقد الحديث إلى البيت السابق من خلال حالة التفاعل والتداخل بين طرفي التشبيه أولاً وعلاقتها بذات الشاعر.

فأوس بن حجر أخذ حالة الألم التي تعانيها البكر في الولادة وشبهها بصرخاتهم القوية في ساحة الحرب فقد أراد في اللاوعي أن يصف الحالة الوجدانية للشاعر المحارب في ساحة الحرب وما يعانيه من ألم وويلات أسبابها هذه الحروب فهو كاره لها مجبر عليها بسبب ظروف المجتمع وتقاليده إلا أنها في الوقت نفسه الوسيلة الوحيدة التي تبعث في وجدانه ولادة جديدة تحمل الأمل والفرح مثل ذاك المولود الذي

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص36– 37.

2 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في النقد البلاغي, ص177.

3 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في النقد البلاغي, ص144.

4 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص57.

يولد لتلك البكر التي عانت ما عانت في مخاض ولادته , يقول جابر عصفور عن فاعلية التشبيه " ليس المقصود بالدقة والتحديد في التشبيه أو في كل أنواع الصورة الفنية, المساعدة على تقديم الشيء الفيزيقي منفصلاً عما سواه أو عن انفعالات الشاعر, وإنما وظيفتها والمقصود بها تحديد علاقة الشاعر بذلك الشيء وعلاقة الشيء بباقي الأشياء معاً وفي نفس الوقت " ([1]) .

يقول قدامة " ومن جيد التشبيه قول الشماخ ([2]) يذكر لواذ الثعلب من العقاب

تَلُوْذُ ثَعَاْلِبُ الشَّرَفِينِ مِنـها   كما لاذَ الغَرِيمُ مِنْ التَّبِيع ([3])

وقد يختلف اللوذان بحسب اختلاف اللائذين, فأما فهو ملح في طلب الغريم لفائده يرومها منه والغريم بحسب ذلك مجتهد في الروغان واللوذ خوفاً من مكروه يلحقه وكذلك الثعلب والعقاب سواء لأن العقاب ترجو شبعها والثعلب يخاف موته" ([4]) ونفهم من هذا الحديث أن الشاعر جاء بصورة الغريم الذي يتبعه الدائن ويطالبه ويرجو الإفلات منه بصورة الثعلب الذي يلوذ من العقاب الذي ينوي افتراسه فهذا التشبيه التمثيلي فيه دقة في الإصابة بين طرفي التشبيه وكذلك تناسب منطقي يحقق الوضوح أي أن الشاعر عندما عمد إلى صورة العقاب والثعلب والمطاردة أراد توضيح صورة الغريم والتبيع(المدين)وليس كل هذا ما أراده الشاعر فالشاعر يكاد يرسم صورة واضحة عن صاحب المال ودور القوة الاقتصادية في وجود الطبقية في المجتمع ومعاناة الطبقة الفقيرة فلفظ " اللوذ " تحمل معاني الخوف والضياع التي تشعر به تلك الطبقة البائسة والفرق أن قدامة يرى أن حالة التشبيه الثانية جاءت من أجل توضيح الأولى وتأكيدها في ذهن المتلقي بمعنى أنها مقدرة عقلية بحتة قام بها الشاعر, وهذا مايخالف العملية الشعرية وغايتها؛ فحالة التشبيه الأولى التي لاحظ فيها الشاعر لوذ الثعلب من العقاب حركت انفعالات الشاعر الداخلية في اللاوعي وجعلته يرسم تلك

---

1 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في النقد البلاغي, ص195.

2 – القطفاني, الشماخ بن ضرار, الديوان, شرح أحمد بن الأمين الشنقيطي, مطبعة السعادة, مصر, ص59.

3 – الشرفين: تثنية شرف وهو ما شرف من الأرض, التبيع: صاحب الدين.

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص37.

الصورة التي من خلالها حاول فهم الواقع القائم على الطبقية التي تبعث الخوف للأخر وايصالها للمتلقي " إن الواقع يقوم على نسج متداخل متشابك من العلاقات, وبمجرد أن يكون الإنسان على علاقة بشيء, فإنه يتولد لديه انفعال إزاءه, ومن ثم فإن الشاعر لن يستطيع التعرف على حقائق الأشياء ... ما لم يحدد بالمثل المشاعر والانفعالات (1)التي تربط بها " .

والاستعارة عند قدامة التي يراها مصطفى ناصف كما وضحنا في الفصل الأول من هذا البحث بأنها " أجدر بطول التوقف والأناة وهي بالشعر على الخصوص أمس رحماً " (2) لأنها – تحقق الخاصية النوعية للشعر وهو الخيال الذي به تكتمل الشاعرية و(العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر) (3) ويتحدث عن نظرة الناقد القديم للاستعارة بقوله " جرت النظرة القديمة على البحث عن التشابة الموضوعي بين حدي الاستعارة ... إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالباً, ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكهما في صفة أو صفات فالاستعارة بنت الحدس و الحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها " (4) ويقول جابر عصفور عن الاستعارة " ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها ... ولكن الناقد العربي القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئاً من هذا لأنه يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخييل عقلي " (5) ويؤكد قصور فاعلية الاستعارة عند قدامة بقوله :"يرتد التهوين الواضح من شأن الاستعارة – عند قدامة – إلى طبيعة النظرة المنطقية التي يتعامل بها مع الشاعر وهي نظرة لا يمكن أن تتعاطف على ما يبدو في الاستعارة ... إن قدامة منطقي والمنطقي يهتم

---

1 – عصفور, جابر, الصورة الفنية, ص194.

2 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص47.

3 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص137.

4 – ناصف, مصطفى, الصورة الأدبية, ص140.

5 – عصفور, جابر, الصورة الفنية, ص206– 204.

بالصحة والصواب واللياقة العقلية "([1]) يضع قدامة الاستعارة تحت عنوان المعالظة(المعاظلة) ويعرفها بقوله " مداخلة الشيء بالشيء " ([2]) وهذا يعطي معنى عدم الوضوح والإبانة التي يفر منها الناقد القرنين ولايقبلها .

يقول قدامة في الاستعارة " أن يدخل في ما ليس في جنسه وما هو غير لائق به وما عرف ذلك إلا فاحش الاستعارة مثل قول أوس بن حجر([3]) :

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَواشِرُها تُصْمِتُ بالمَاءِ تَوْلَباً جَدِعا ([4])

فسمى الصبي تولباً, وهو ولد الحمار" ([5]) .

فهو لا يرى أن علاقة التفاعل والتداخل بين طرفي التشبيه يمكن أن تتداخل مع بعضها وتتفاعل مع ذات الشاعر فالنظرة المنطقية التي لا تقبل التشبيه الذي يختفي الوضوح فيه ولا يقبله الواقع , وهي نفسها التي تدفعه إلى عدم قبول هذه الاستعارة التي نظر فيها الشاعر إلى حالة المرأة وظروفها التي حتى جعلته يصف صبيها بولد الحمار، وعبد القاهر الجرجاني يتحدث عن هذا النوع من الاستعارة ويضعه في القسم غير المفيد " غير المفيد فإنه قصير الباع, قليل الاتساع ... كوصفهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان نحو وضع الشفة للإنسان ... فهذا ونحوه لا يفيد شيئاً لو لزمت الأصل لم يحصل لك, فلا فرق من جهة المعنى بين قوله شفتيه وقوله جحفلتيه " ([6]) وقدامة قبله ينظر إلى هذه الاستعارة ويراها قبيحة لا عذر فيها حيث يقول في البيت التالي :

فَما رَقَدَ الوِلْدانُ حَتى رَأَيْتُهُ على البَكْرِ يَمْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرِ

---

1 – عصفور, جابر, الصورة الفنية, ص206– 204.

2 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص65.

3 – أوس بن حجر, الديوان, ص55.

4 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص65.

5 – ذات هدم: امرأة ضعيفة ذات ملابس بالية مهترئة, نواشرها عروق الساعد, التولب: ولد الحمار, الجدع: سيء الغذاء.

6 – الجرجاني, عبد القاهر, أسرار البلاغة, ص45.

فسمى رجل الإنسان حافر, فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه([1]) فالاستعارة في البيت غير مقبولة لأنها أخذت من الأصل ووضعت في غيره والعقل والمنطق عنده يستقبح هذا الأخذ.

وأما الاستعارة التي يفضلها ويسميها الجرجاني فيما بعد بالمفيدة هي الاستعارة القائمة على التشبيه بين طرفي المشبه والمشبه به فهو يقول " وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير, إذ كان مخرجها مخرج التشبيه فمن ذلك قول امرئ القيس ([2]) :

فَقُلْتُ لَهُ لَما تَمَطّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

فكأنه أراد : أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه, لا أن له صلباً وهذا مخرج لفظة إذا تؤمل " ([3]) فهو ينظر للاستعارة هنا ويقبلها على مضض؛ لأن بها وجه شبه في التمدد واتساع المساحة بين تمطي الصلب وتطاول الليل, وهنا يقبلها كما قبلها الآمدي بعده ([4]) والعلة قدرة هذه الاستعارة على خلق علاقة تشابه منطقيه بين أطراف التشبيه ويعتذر عن الشاعر بإنه لم يقصد أن يكون لليل صلب, في حين ينظر النقد الحديث إلى الحالة الانفعالية التي يمر بها الشاعر جعلته يرسم هذا التشبيه القائم على الخيال، فصورة الليل بظلامه وطوله توافقت مع كثرة الهموم التي تؤرق ذات الشاعر، فحركت مشاعره في اللاوعي ودفعته إلى مثل هذا التشبيه فالمقصود هموم الشاعر لا الليل؛ فهي كرجلٍ مد ظهره واستلقى مثل تلك الهموم التي ألقيت على الشاعر, فإذا كانت الاستعارة قد ألغيت ولم تذكر عند ابن طباطبا فإن قدامة يذكرها على مضض ؛لأنها تلغى ببساطة الوضوح الذي ينشده لكن يبدو أن مبدأ الغلو والمبالغة في المدح والذم_ هو الذي دفعه أن يذكرها خلافاً لابن طباطبا الذي تجنبها تماماً " فمرد النظرة المنطقية التي تسيطر عليه ... لا يمكن أن تتعاطف مع الاستعارة ... من هنا كان قدامة منسجماً مع نفسه في تأكيده على صحة

---

1 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص65.

2 – امرؤ القيس, الديوان, ص48.

3 – جعفر, قدامة, نقد الشعر, ص65.

4 – انظر, الآمدي, الموازنة, ص199.

التقسيم وصحة التفسير" ([1]) وبعد هذا تظهر الصورة الفنية للشعر الجاهلي في كتاب قدامة قائمة على التناسب المنطقي الصارم الذي يفضل الاعتماد على الصور الحسية المأخوذة من الواقع والتي لا تقبل التداخل بين أطراف التشبيه من جنسين مختلفين وكل ذلك خدمة للوضوح والدقة وتأكيد المعنى الذي أصبح الغاية الوحيدة من التشبيه والاستعارة ؛لأن الشعر الجاهلي يمتلك خاصية الصور الحسية المأخوذة من الواقع وهذا يعد السبب الثالث _في نظر الباحث _ لشيوع الشعر الجاهلي عند قدامة بعد فكرة المادة والصورة وصورة البطل المنقذ للجماعة في هذا النموذج التي تخدم الحاكم المتسلط أمام جمهوره؛ لهذا يقول جابر عصفور في وظيفة التشبيه والاستعارة عند الناقد القديم " فليس الأصل في التشبيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى أو من الواضح إلى الأوضح ... فالتشبيهات الأصلية تبرأ من هذه الانتقالات الشكلية الزائفة"([2]) .

6.3 القيمة النقدية لكتاب الباقلاني"إعجاز القرآن"

ارتبط إعجاز القرآن الكريم ارتباطاً مباشراً بالبلاغة وهذا ما لاحظناه في الفصل الأول عند الرماني والخطابي, فقد اتكأ عليها الناقد المعتزلي في إثبات إعجاز القرآن وتفوقه على جميع النصوص التي تصدر عن الفعل الإنساني, وقد أثر هؤلاء في النقد من خلال الآراء التي كانوا يعرضونها، فقد اختلط النقد بالبلاغة ويصف أحمد أمين النقد بقوله " إن العسكري حوّل النقد إلى البلاغة, وكان هو نفسه نقطة التحول وجرى الناس بعده على أثره, ولذلك نرى أن من جاء بعده كعبد القاهر الجرجاني يبحثون في البلاغة أكثر مما يبحثون في النقد" ([3]) ولا شك أن هناك حداً فاصلاً بين النقد والبلاغة كما يوضح ذلك محمد زغلول سلام " فالبلاغة جانبان, جانب التعليم والتأثير وهي علم تعليمي, أما النقد فعلم وصفي يضع بين يدي الناقد الخبرة والوسائل التي تستطيع بها أن يميز الحسن من القبيح, وأن يحكم الحكم السليم, فالنقد إذاً يتعرف,

---

1 – مومني, قاسم, نقد الشعر في القرنالرابع, ص242– 243.

2 – عصفور , جابر, الصورة الفنية, ص342.

3 – أمين, أحمد, (1967م), والنقد الأدبي, ط4, دار الكتاب العربي, بيروت, ص486.

ويصف, ثم يحكم, بينما دور البلاغة تعليم وسائل البيان, والقول الجيد" ([1]) وقد أكد إحسان عباس على هذه العلاقة بين فكرة الإعجاز في القرآن الكريم والبلاغة " لم يكن النقد في مساقه العام موجهاً – كما أصبحت البلاغة موجهة إلى خدمة فكرة الإعجاز " ([2]) .

إلا أن كتاب الباقلاني اختلف عن النقاد المعتزلة بعدم اهتمامه بالبلاغة فقط بل جمع بينها وبين إعجاز القرآن الكريم والنقد وأضاف جديداً في النقد من خلال النقد التطبيقي الذي ينظر إلى القصيدة نظرة شاملة متكاملة فهو " أول من تنبه إلى إجراء نقد تطبيقي على قصيدة كاملة " ([3]) وهذا ما يتضح في دراسته لمعلقة امرئ القيس وكيف ربط فكرة القصيدة كاملة وعدم اقتصاره على فكرة البيت الواحد وربطها مع الأبيات الأخرى ولهذا تميز عن سابقيه مثل: (الرماني) و(الخطابي) لثلاثة أسباب ،الأول: استخدامه طريقة النظم التي ترى إن الإعجاز في النص يمكن في اللفظ والمعنى معاً، إلا أنه لا يعول عليها وحدها في الإعجاز لأنه يعتقد أن فكرة أي نص صناعة قد تكون حجة للملحدين وخصوصاً في قضية البديع _كما سيتضح أثناء الحديث عن منهجه _ فالنظم يعني " أن سبيل المعنى ما يقع فيه التصوير والصياغة وأن الصياغة متوحدة مع المعنى حتى إنه لا يمكن أن يوجد جملتان مترادفتان في الدلالة " ([4]) .

يقول الباقلاني " فهل تقولون إن غير القرآن من كلام الله عز وجل معجز كالتوراة والإنجيل والصحف؟ قيل ليس من ذلك بمعجز في النظم والتأليف"([5]) ويقول في رفض فكرة أن البديع وحده هو موطن الإعجاز كما عند الرماني والخطابي (ربما

---

1 – سلام, محمد زغلول, تاريخ النقد الادبي إلى القرن الرابع, ص15.

2 – عباس, إحسان, تاريخ النقد عند العرب, ص335.

3 – عباس, إحسان, تاريخ النقد عند العرب, ص335.

4 – هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, ص159.

5 – الباقلاني, أبو بكر محممد بن الطيب, (1991م), إعجاز القرآن, شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي, ط1, دار الجيل, بيروت,, ص79.

قيل أن أنواع البديع تمثل نوعاً من البراعة وبهذا المعنى قد توجد في القرآن "([1]) والذي استخدم البديع كوسيلة مهمة في إظهار إعجاز القرآن هو الرماني في كتابه ((النكت)) ولهذا خالف الباقلاني من سبقه, إذ لا ينظر إلى التشبيه بحد ذاته في القرآن على أنه إعجاز كما فعل الرماني"إن ما أقسم به وحده معجزة وان التشبيه معجزة وأن التجنيس معجز فإما الآية التي فيها ذكر التشبيه فإنني أدعي إعجازها لألفاظها ونظمها وتأليفها فأني لا أدفع ذلك وأصححه ولكن لا أدعي إعجازها لموضع التشبيه " ([2]) والسبب الثاني:_ الذي جعله يختلف عن سابقيه_ جمعه بين النقد والبلاغة ودراسة النص الشعري دراسة كاملة، فهو ينظر للشعر النظرة نفسها التي كانت سائدة في عصره بأن الشعر صناعة, وبالتالي أي قول إذا اتقن صناعته في أحد التشبيهات والاستعارات داخل النص يمكن أن يقارن بالقرآن ولكي يدحض هذا الرأي اعتمد على مصطلح ((التفاوت)) في الجودة فالقرآن الكريم مهما طالت آياته لا يمكن أن نجد تفاوتاً في آياته بعكس الشعر الذي يظهر التفاوت في القيمة والجودة في القصيدة الواحدة إذا درست أبياتها كاملة ويعلق إحسان عباس على منهجه هذا بقوله : " وقد أتعب القاضي نفسه في تحليل القصيدتين ليصل إلى نتيجة كان فرضها ابتداءً وهي تفاوت أبيات القصيدة الواحدة " ([3]) .

يقول الباقلاني في التفاوت " إن كلام الفصحاء يتفاوت تفاوتاً بيناً في الفصل والوصل والعلو والنزول ... ألا ترى أن كثيراً من الشعراء قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى إلى غيره " ([4]) ويقول في خطورة عدم فهم مقولة أن الشعر صناعة ويأتي بالتدريب " لأن هذا وقع التنبيه عليه أمكن التوصل إليه بالتدريب والتصنع ... والوجوه تقول إن إعجاز القرآن يمكن أن يعلم منها فليس مما يقدر البشر على التصنع له والتوصل إليه بحال) ([5]).

---

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص163.

2 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص53

3 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص350.

4 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص89.

5 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص73.

والأمر الثالث: هو تأثره بالآمدي في طريقة الموازنة بين الأعمال الأدبية, فقد استغلها خدمة لمنهجه في الإعجاز فجمع بين القرآن والشعر ليقول إن هذه الموازنة أصلاً لا تنطبق إلا على النصوص الشعرية بعيداً عن القرآن (وليعلم ارتفاعه عن مواقع هذه الوجوه وتجاوزها الحد الذي يصح أو يجوز أن يوازن بينه وبينها أو يشتبه ذلك على متأمل) ([1]) .

7.3 تأثر الباقلاني بالنقاد السابقين

يؤكد إحسان عباس أن الآمدي كان أكثر تأثيراً من غيره على الناقد المعتزلي فقد راقت لهم فكرة الناقد الخبير الذي لا يرد حكمه يقول الآمدي :" وأنص على الجيد وأفضله على الرديء وأرذله, وأذكر من علل الجمع ما ينتهي إليه التلخيص وتحيط به العبارة ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهارة إلى الاحتجاج وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودوام التجربة وطول الملابسة وبهذا الفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته " ([2]) يقول إحسان عباس " ولهذا نجد لدى بلاغيي القرن التالي ونقاده نظرة إكبار للآمدي لأن ذوقه وطريقته انتصار في السياق البلاغي والنقدي في تاريخ الأدبي العربي, إذ كانت منطقة اللاتعليل هي التي تقبل فيها شهادة الناقد العدل" ([3]) .

يتحدث الباقلاني عن الناقد الذي يجب أن يقبل رأيه ويصل إلى منطقة اللاتعليل " ولسنا نزعم أنه يمكننا أن نبين مارُمنا بيانه وأردنا شرحه وتفصيله, لمن كان عن معرفة الأدب ذاهباً وعن وجه اللسان غافلاً, لأن ذلك مما لا سبيل إليه إلا أن يكون الناظر فيما نعرض عليه مما قصدنا إليه من أهل صناعة العربية, قد وقف على جمل من محاسن الكلام ومتصرفاته ومذاهبه وعرف جملة طرق المتكلمين ونظر

4-الباقلاني, إعجاز القرآن, ص73.

2 – الآمدي, الموازنة, ص305.

3 – عباس, إحسان, النقد الأدبي عند العرب, ص339.

في شيء من أصول الدين, وإنما ضمن الله عز وجل فيه البيان لمثل من وصفناه"([1]).

أما الموازنة التي أجرها فقد كان مصدرها الآمدي إلا أنه في دراسته آيات القرآن الكريم والشعر درس الموازنة حتى يثبت أنها لا تصح بين كلام معجز وكلام مقفى موزون " وذكر لي عن بعض جهالهم أنه جعل يعدل ببعض الأشعار, ويوازن بينه وبين غيره من الكلام, ولا يرضى بذلك حتى يفضله عليه, وليس هذا ببديع من ملحدة هذا العصر" ([2]) ويقول في التأليف والنظم الذي سار فيه على نهج الآمدي (وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب) ([3])أما مبدأ التفاوت عنده فمصدر تأثره ابن قتيبة _ ويؤكد ذلك إحسان عباس_ ([4]) يقول ابن قتيبة " وللشعر تارات, يبعد فيه قريبه, ويستصعب فيها ريّضه ... فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب) ([5])ويقول في هذا التفاوت الذي من خلاله يبين عجز الشعر وقصوره أمام نظم القرآن " ألا ترى أن منهم من يجود في المدح دون الهجو, ومنهم من يجود في الهجو وحده ومنهم من يجود في المدح والسخف والعالم لا يشذ عنه مراتب هؤلاء " ([6])ويصف إحسان عباس جهود الباقلاني في الاستفادة من النقاد الذين قبله بقوله " وتعد جهود الرماني على هامش النقد الأدبي إذا هي قيست بجهد الباقلاني لأنه الوحيد الذي استطاع أن يفيد إفادة تفصيلية من جهود النقاد السابقين, وأن يطور أثناء بحثه لقضية الإعجاز بعض النواحي النقدية "([7]) .

---

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص45.

2 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص52

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص72

4 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص72.

5 – انظر ،إحسان ،عباس ،تاريخ النقد ،ص174

6 – ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،ص31

7 – ابن قتيبة ،الشعروالشعراء،172

8.3 إثر الفلسفة في كتاب إعجاز القرأن للباقلاني

إن علاقة الفلسفة بالاعتزال علاقة متينة ؛ فالكل منهما يرى أن المعرفة الحقيقية تأتي نتيجة براهين وأدلة ، يقول ابن خلدون فيهما " وأعلم أن المتكلمين لما كان يستدلون في أكثر أحوالهم بالكائنات وأحوالها على وجود الباري وصفاته وهو نوع من استدلالهم ينظر فيه الفيلسوف في الطبقات " ([1]) وأول أثر الفلسفة عند الباقلاني قوله أن الشعر صناعة إذ يقول " أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة وألطف تعمُّلا وأن يتخير الألفاظ الرشيقة للمعاني البديعة والقوافي الواقعة " ([2]) أما مسألة التفاوت في شعر الشاعر الواحد فإذا كان إحسان عباس يردها إلى تأثر الباقلاني بنص ابن قتيبة فإن جابر عصفور يردها إلى الفلسفة الأرسطية يقول إحسان عباس " فإما ابن قتيبة فإنه كان قد شرح فكرة التفاوت بين قصائد الشاعر الواحد كما شرح التفاوت بين الشعراء فكانت هذه الفكرة مدخل الباقلاني إلى القول بإن عدم التفاوت في نظم القرآن يرتفع به عن مستوى أي شعر أو نثر, لأنه لابد أن يخضع هذان عند البشر للتفاوت" ([3]) بينما نجد جابر عصفور يستشهد بقول الباقلاني " رُب وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه ورب وصف يبز عليه ويتعداه ورب وصف يقصر عنه " ([4]) ويربطه بفكرة تفاوت درجات المحاكاة الأرسطية قائلاً " وهو وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها, وكيف أنها تقديم للأشياء كما هي عليه في الواقع أو أفضل أو أقبح مما هي عليه, لكن الملاحظ أن الباقلاني يوسع الفكرة ويربطها

بالكلام البليغ بعامة ... وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآن ومحاولته الإشارة إلى قدرة القرآن على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة " ([5]) .

---

1 – ابن خلدون, عبد الرحمن بن محمد, مقدمة ابن خلدون, ج1, دار إحياء التراث العربي, ص446.

2 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص167.

3 – إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص174.

4 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص189.

5 – عصفور, جابر, الصورة الفنية في التراث النقدي, ص289.

والباحث يرجح رأي جابر عصفور بأن أصل التفاوت عنده فلسفي ويختلف معه في القاعدة الفلسفية التي استند عليها وهي درجات المحاكاة الفلسفية إذا يرى أن أصل فكرتها المادة والصورة؛ فالمادة (المعنى) والصورة (اللفظ) والصياغة هي التي يكون فيها الإبداع, فهو يعترف بقدرة الشاعر على الصياغة من خلال البديع ((الاستعارة والتشبيه)) لكنه يفاوت من جودته في المعنى الذي يقدمه من جهة أخرى ،كما سيتضح عند الوقوف على دراسته لمعلقة امرئ القيس ،فالتباين الذي يظهر أساسه المعنى الذي قدمه امرأ القيس حتى وأن أجاد في اللفظ ،لأنه يقر أن الجانب اللفظي صناعة ذهنية يستطيع الشاعر إتقانها .

وأما الأسباب التي دفعت الباحث لترجيح رأي عصفور في مصطلح التباين وأساسه الفلسفي فهي عدة، أولاً: لأن الباقلاني اتفق مع الفلسفة في نظرتها إلى الشعر على أنه صناعة خاضعة للعقل، يقول أرسطو " فالشعر مصنوع لأنه تتوفر فيه أربعة مسببات علة مادية ... وعلة صورية ... وعلة فاعلة وهي المسببة"([1]) ثانياً: اتفق مع الفلسفة على أن الشعر نقل للعالم الخارجي وتصوير له إذ يقول: " وشبهوا الخط والنطق بالتصوير, وقد اجمعوا أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك والباكي الحزين ... وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة, فكذلك يحتاج إلى لطفٍ في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير " ([2]) ويقول أرسطو في ذكره مصطلح التصوير " ولو اتهم الشاعر في تصويره بأنه غير مطابق للحقيقة لوجب أن يرد بأنه يصور ما ينبغي على النحو المثالي وليس على النحو الواقعي " ([3]) ثالثاً: النظر إلى الشعر على أن غايته الإفهام والتوضيح ونبذ ما يخالف تقاليد المجتمع أويدعو للرذيلة، حيث يقول " وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس كان أولى وأحق بإن يكون شريفاً... اعلم أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذله وأبيات متوسطة ... ولا يشتبه عليك الوحشي المستنكر الذي يروع السمع ... ويعبس معناه في وجه كل خاطر ... وهو

1 – أرسطو, فن الشعر, ص64.

2 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص171.

3 – أرسطو, فن الشعر, ص27.

مجانب لما وضع له أصل الأفهام " ([1]) وأرسطو يقول " فالشعر الذي يجب أن لا يقبل هو الأمر المستحيل غير المقنع واللامعقول والضار بالخلق والخارج عن أصول الفن " ([2]) رابعاً : وهو السبب الذي ذكر تحت عنوان قيمة الكتاب النقدية فقد اعتقد الباقلاني أن الشعر صناعة كغيره يأتي بالتأمل والفطنة ومن أتقنها جاء بالكمال الأمر الذي أوجد للملحدين باباً على القرآن، فما كان رده على هذه الادعاء إلا من خلال مصطلح تفاوت الجودة في القصيدة الواحدة, ولهذا يمكن القول: إن الفلسفة إحدى الأسباب التي جعلت الباقلاني ينظر إلى الشعر نظرة دونية قائمة على التشكيك بمقدرة الشاعر على أن يأتي بعمل يتسم بالإبداع والتميز.

9.3 طرق توظيف الشعر الجاهلي وأسباب سموقه

إن البيت الجاهلي في الكتاب يتمثل في دراسة معلقة امرئ القيس ،وبعض أبيات لشعراء جاهليين في الفصل الأول، وقد اعتمد على توظيف الشعر الجاهلي من خلال نظريتين: الأولى أن هذا الشعر صنعة ، وأساسها البديع الذي يمكن أن يتأتى للشاعر مع التدريب والتعود " إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها " ([3]) وقد ذكر أنواع البديع وأقسامه، وأهمها التشبيه والاستعارة, إذ يذكرها فقط دون أن يعرفها أو يوضح غايتها, أو يشرحها داخل الأبيات أو حتى يذكر عيوبها, بل هو في هذا المقام يميل إلى ذكر المحاسن لهذه الاستعارات والتشبيهات التي أوردها الشاعر الجاهلي .

يقول " ومن البديع في الشعر طرق كثيرة قد نقلنا منها جملة لتستدل على ما بعدها, فمن ذلك قول امرئ القيس ([4]) :

وَقَدْ أَغْتَدي وَالطّيرُ في وُكُنَاْتِها بمنُجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابدِ هَيْكلِ

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص221.

2 – أرسطو, فن الشعر, ص42.

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص159.

4 – امرؤ القيس, الديوان, ص51.

قوله ((قيد الأوابد)) عندهم من البديع ومن الاستعارة, ويرونه من الألفاظ الشريفة" ([1]) ويكثر من الاستشهاد لشعراء جاهليين آخرين مثل طرفة وزهير والأعشى وتأبط شراً([2]) في الاستعارة والتشبيه دون أن يشرحها أو يذكر عيوبها ومحاسنها حتى بشيء من الايجاز بل يستخدم عبارة قصيرة تكررت وهي (ومن بديع التشبيه, ومن بديع الاستعارة) إذ يقول " ومن البديع في التشبيه قول امرئ القيس ([3]) :

لَهُ أيْطَلا ظَبيٍ وَسَاْقا نَعَامَةٍ وَإرْخاءُ سِرْحَانٍ وتَقَرْيبُ تَتْفُلِ ([4])

ويقول كذلك ومن بديع الاستعارة قول زهير ([5]) :

فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقاً جِمَاْمُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاْضِرِ المُتَخَيَّمِ (6)([7])

([7])(6)

ولا يذكر في هذا المقام إلا بيتاً واحداً لأبي تمام يراه مأخوذاً عن امرئ القيس, يقول " واتبعه الشعراء فقيل قيد النواظر وقيد الألحاظ, وقال أبو تمام

لَها مَنْظرٌ قَيد الأوَابدِ لَمْ يَزل يَرُوح وَيغدُو في خِفَارته الحب " ([8])

نلاحظ هنا – أن الصورة الفنية يطلق عليها لفظة بديع الذي إذا وقع التنبيه عليه أمكن التوصل إليه بالتدريب, فالصورة الفنية تفقد مكانتها ولا تصل إلى ما وصلت إليه عند الرماني والخطابي اللذين نظرا إليها _بالاعتماد على التأويل_ نوعاً من التوضيح وتأكيد المعنى والسبب عدم قبوله فكرة من سبقه بالنظر إلى البديع (التشبيه والاستعارة) في القرآن بإنه معجزة حدة([9]) في حين نظر إلى البديع على انه صنعة

---

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص123.0

2 – انظر, الباقلاني, إعجاز القرآن, ص126– 130.

3 – امرؤ القيس, الديوان, ص55, الباقلاني, إعجاز القرآن, ص126.

4 – الأيطل: الخاصرة, السرحان, الذئب, التتفل: ولد الثعلب.

5 – أبو سلمى, زهير, الديوان, ص197.

6 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص123.

7 – الزرق: شدة الصفاء, الجمام: اجتماع الماء في البئر, وصنع العصي: كناية عن الإقامة, التخيم: ابتناء الخيمة.

8 – الباقلاني،إعجاز القرآن،ص133.

9 – انظر, عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص346.

ذهنيه يمكن إتقانها من قبل الإنسان " والوجوه التي نقول إن إعجاز القرآن يمكن أن يعلم منها فليس مما يقدر البشر على التصنع له و التوصل إليه بحال " ([1]) وفي هذا هذا المقام الذي تحدث فيه عن البديع والصنعة في فصل (ذكر البديع من الكلام) يقل نقده للشعر الجاهلي حتى لا يخالف نظريته بأن البديع (التشبيه والاستعارة) متقن قائم على استحضار الذهن إلا أنه لا يجاري القرآن في كمال صنعته.

وأما النظرة الثانية التي وظف الشعر الجاهلي من خلالها فهي القيمة المعرفية التي يقدمها الشعر, واهتمامه بالمعنى مقارنة باللفظ حتى يحقق مصطلح التباين الذي اعتمدت عليه دراسته في إعجازه القرآن ،إذ يرفع الشعر من جهة الشكل (اللفظ) وكمال صناعته بالاعتماد على البديع الذي مصدره العقل والذهن ،بسبب أعمال الذهن فيه ويقليل شأنه من جهة أخرى من خلال تفاوت أصالة المعنى والقيمة المعرفية التي يقدمها وهذا ما سنجده عند دراسة معلقة امرئ القيس وكيف أسقط عليها العيوب .

10.3 الصورة الفنية للشعر الجاهلي في كتاب الباقلاني (أبيات من معلقة امرئ القيس)

يعود اختيار الباقلاني لقصيدة امرئ القيس في كتابه لأسباب عدة، أولاً: علو مكانة المعلقة وقيمتها الشعرية في أذهان كثير من الناس, ثانياً : حتى يوازي بين القرآن الكريم ونظمه مع القصور والتباين الذي يفترضه مسبقاً مع هذا النموذج الذي يمثل المستوى الرفيع من الشعر حتى تكون الموازنة مقبولة ومقنعه رغم أن الباقلاني حاول جاهداً أن ينفي الموازنة ([2]) إذ يقول الباقلاني : "ليعلم الحد الذي يصح أو يجوز أن يوازن بينه وبينها " ([3]).

يعلق في البداية قائلاً " وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس ولا ترتاب في براعته ولا تتوقف في فصاحته ... وقد ترى الأدباء أولاً يوازنون بشعره فلاناً وفلاناً ...

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص ؟؟؟

2 – انظر ،عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص353.

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص29.

وإذا جاءوا إلى تعداد محاسن شعره كان أمراً محصوراً, وشيئاً معروفاً, أنت تجد من ذلك البديع أو أحسن منه في شعر غيره, وتشاهد مثل ذلك البارع في كلام سواه ... ونظم القرآن جنس مميز وأسلوب متخصص, وقبيل عن النظير متخلص" ([1]) ثم يقف عند المعلقة ويقرر نتيجة مسبقه بقوله " فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لامرئ القيس في أجود أشعاره وما بين لك عوراه على التفصيل وذلك قوله ([2]) :

قِفَا بنكِ مِنْ ذِكرى حَبيبٍ وَمنزلِ بسِقْطِ اللّوى بينَ الدَّخُولِ فحَوْملِ

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمــألِ

يقول في شرح البيتين :(الذين يتعصبون له, أو يدعون محاسن الشعر يقولون هذا من البديع لأنه وقف واستوقف, وبكى واستبكى ... وإنما بينا هذا لئلا يقع لك ذهابنا عن مواضع المحاسن إن كانت ولا غفلتنا عن مواضع الصناعة ... أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعراً, ولا تقدم به صانعاً وفي لفظه ومعناه خلل – فأول ذلك أنه استوقف من يبكي لذكرى الحبيب, وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي, وإنما يصح طلب الإسعاد ... فإما أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه, فأمر محال ... ثم قوله " لم يعف رسمها" ... فلو عفا لاسترحنا, وهذا بأن يكون من مساويه أولى : لأنه كان صادق الود فلا يزيده عفاء الرسوم إلا جدَّة عهد " ([3]) النص هنا يحمل الفكرة التي من خلالها أراد الباقلاني أن يثبت إعجاز القرآن, فإذا كان هناك نظم وانسجام في اللفظ والمعنى في الآيات القرآنية والشعر, فإن الشعر في نظره بالاعتماد على مسألة التأليف والنظم التي أخذها من الآمدي ([4]) لا يمكن أن يصل إلى درجة الإعجاز معتمداً على مصطلح التباين الذي استقاه من الفلسفة الأرسطية , ولهذا نراه يرفع قيمة الأبيات في موضع الإجادة في الصنعة من خلال الجانب الشكلي للعمل الأدبي معتمدا على البديع (وقف, واستوقف...) ثم يتحدث عن القيمة المعرفية للمعنى الذي يقدمه الشعر من خلال معالجة النص معالجة منطقية صارمة

---

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص202.

2 – امرؤ, القيس, الديوان, ص29.

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص203.

4 – انظر, الآمدي, الموازنة, ص19.

لا تقبلها طبيعة الشعر الذي أهم خصائصه النوعية الخيال ([1]) حيث يفسر كلمة البكاء إلى معناها الحرفي, ففي نظره لا يستدعي ذكرى الحبيبة والوقوف على ديارها أن يبكي الصديق أو المرافق مع صديقه, لسببين الأول عقلي حيث لا يحدث هذا في العادة والثاني أخلاقي , إذ من العار أن يطلب من صديقه البكاء ,فهذا يعني أن لا غيرة له على محبوبته ،ثم يراه أنه لم يكن صادقاً في حبه وشوقه لأن العقل يقول ما دام حالتك هي البكاء فانسجم معها وقل عفى رسمها, لاعتقاده أن جودة الصناعة الشكلية المتقنة وحدها لا تكفي , فالتباين لا بد أن يحصل في معنى من معاني الشعر بخلاف القرآن الكريم .

إلا إن النقد الحديث ينظر إلى هذين البيتين نظرة مخالفة " فالشعر ليس طاقة تعبيرية جامدة بل هو نقلة بين العاطفة والفكرة " ([2]) إذ أنّ الأبيات قدمت صورة واضحة عن حالة الحزن والأسى التي اعترضت وأثرت على تلك الذات حتى جعلتها في اللاوعي تنقل معاناتها إلى آخر يشاركها في الإنسانية, مما ينبيء عن صدق عاطفة الحزن والبكاء التي حركت الشاعر؛ لأن من كان هذه حاله من البديهي أن يرى العالم من حوله حزيناً، وقد أشار نصرت عبد الرحمن إلى أن صورة الأطلال تمثل اليأس عند الشاعر الجاهلي, وقوله (لم يعف رسمها)" قد تكون بوادر أمل ومحاولة من الشاعر في اللاوعي ليطمئن نفسه بأنه قد يلتقي بمحبوبته الراحلة يوماً , فإذا كانت الرياح تسف الرمل على الرسم, فهناك أخرى تزيله وتجعله ظاهراً للعيان.
" ثم قال ([3]) :

وُقُوفاً بها صَحْبي عَليَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُــونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّــلِ
وَإِنّ شِفائِـــي عَــبْــرةٌ مُهْــرَاْقَــةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسَمٍ دَاْرِسٍ مِنْ مُعَــوَّلِ ([4])

---

1 – انظر, عصفور, جابر, الصورة الفنية, ص8.

2 – تليمة, مصطفى, (1973م) مقدمة في نظرية الأدب, دار الثقافة للطباعة, القاهرة, ص183.

3 – امرؤ, القيس, الديوان, ص31.

4 – المهراق: المصبوب, المعول: المَبكَى .

ليس في البيتين معنى بديع, ولا لفظ حسن .... وقوله بها متأخر في المعنى وأن تقدم في اللفظ, ففي ذاك تكلف, والبيت الثاني مختل أنه قد جعل الدمع في اعتقاده شافياً كافياً" ([1]) نلاحظ إظهار التباين في النظم للتقليل من شأن الشعر, فالبيت الأول عابه من ناحية الصناعة اللفظية وعدم الإجادة فيه , والثاني عابه من خلال المعنى الذي لا يقبله العقل والمنطق, في حين نلاحظ في هذه الأبيات شدة تمسك الفرد في المجموعة , فربما شعوره بالاغتراب هو الذي يجعله مصراً على أن يبكي صاحبه معهم وأن يقف معه وأن يشعر بمعاناته وحزنه, ثم ارتفعت الشاعرية عنده حتى جعلته يصور الدموع والبكاء التي يطالب بها نفسه ورفاقه في البيت الأول بأنها الدواء والعلاج, لحاله وقد أحسن الاختيار لأن همه وحزنه منبعه الوجدان الداخلي, والدموع وانهمارها تشعره بقيمة المحبوبة الغائبة,والباقلاني يرى ذلك من اختلال المعنى, لأنه ينظر إلى المعنى نظره واقعية صارمة لا تدخل في وجدان الشاعر بل تراها عبارة عن آلة يجب أن يقدم المعنى فيها بعيداً عن الخيال والتخييل المجانب للحقيقة التي يرى أن الشعر يقدمه.

" وقوله ([2]) :

كَـــدَأْبِكَ مِـــنْ أُمِّ الحُــوَيْـــرِثِ قبلها وَجَــارَتَها أُمِّ الرَّبَابِ بِـمِـأْسَلِ ([3])

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبا يَأتي بِرَيَّا الَقَرَنْفُلِ (4)

أنت لا تشك في البيت الأول قليل الفائدة ليس له مع ذلك بهجة فقد يكون الكلام مصنوع اللفظ وإن كان نزوع المعنى ... ثم فيه خلل آخر لأنه بعد أن شبه عرضها بالمسك, شبه ذلك بنسيم القرنفل " ([5]) .

لقد ربط امرؤ القيس بين مدرك حسي مباشر وهو بكاؤه على محبوبته مع مدرك حسي غائب, كان موجوداً في ذاكرته ومخيلته من خلال فاعلية الخيال التي حركها

---

1 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص204.

2 – امرؤ, القيس, الديوان, ص32.

3 – بمأسل: اسم جبل.

4 – الريا: الرائحة الطيبة .

5 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص205.

الموقف المشابه, فاعتمد عليه في تقريب البعيد الذي يحاول فيه على لسان أصحابه أن يواسي نفسه في ذكر محبوبات قبلها ضاق حزن فراقهن ثم يأتي بصورة فنية قائمة على التشبيه والخيال ولا نجد الباقلاني فيها إلا منكراً للتشبيه, فقد فهم أن المسك شبه بالقرنفل وهذا ما لا يقبله, لأن الصورة الفنية المنطقية الصارمة عنده التي تقدم المعنى في الشعر كحقيقة ثابتة ترفض هذا التشبيه, فليس المسك هو نفسه القرنفل فهو في رأيه تعارض, وفي الحقيقة أن الشاعر شبه محبوبته بنسيم الصبا وشبه انتشار رائحة المسك منهما مثل انتشار رائحة القرنفل الطيبة مع نسيم الصَّبا, فالصورة تزخر بالخيال الذي استخدمه الشاعر محاولةً منه في فهم واقعة وإعادة تشكيله بما ينسجم مع عاطفته ومشاعره .

وقوله ([1]) :

فَفَاْضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً   عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي([2])

أَلا رُبَّ يَـوْمٍ لَكَ مِنْهُـنَّ صَاْلِـحٍ   وَلاَ سيَّمَـا يَـوْمِ بِـدَاْرَةِ جِـلْجُـلِ

قوله فاضت دموع العين, ثم استعانته بقوله مني – استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة وهو حشو غير مليح ... إعادة الدمع حشو آخر, وكان يكفيه أن يقول حتى بلت محملي ... ثم تقديره أنه أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله تفريط وتقصير.

ولو كان إبداع لكان يقول حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم والبيت الثاني خال من المحاسن والبديع وليس له لفظ يروق ولا معنى يروع " ([3]) .

يستمر الباقلاني في غايته وهدفه في إثبات أن الشعر قائم على التباين وان كان صناعة ذهنية, فالقصور في البيت الأول يظهر من خلال الصياغة والتأليف, وقصور الصورة الفنية في قوله (بل دمعي محملي), لأنها في نظره ونظر الناقد القديم كما يؤكد جابر عصفور تفيد المبالغة من أجل تأكيد المعنى وتوضيحه ([4]) فقول" حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم " فيها مبالغة تحسن الأمر وتوضحه للمتلقي فتجذبه للسمع

---

1 – امرؤ, القيس, الديوان, ص32.

2 – المِحْمَل: حمالة السيف.

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص206.

4 – انظر, عصفور جابر, ص343.

والتأثر, في حين يخيل إلينا أن ذكر الشاعر للدمع يعبر عن حالة البكاء التي تحدث عنها في الأبيات السابقة, فقد طلب من صاحبه أن يبكي معه, ثم رأى أن شفاءه في نزول دموعه, وعندما حاولت الذات الخلاص من هذا الألم جاء بالخيال عن طريق الاستعارة المكنية, فالتسلسل في ذكر البكاء والرغبة فيه منذ بداية الأبيات يستحق أن يرسمه بصورة النهر الذي فاضت مياهه, ثم يجعل هذا الدمع يملأ حمالة السيف؛ لغاية أرادها الشاعر وهي عدم مبالاته في ما يعتقده المجتمع في سبيل راحة هذه النفس, فإذا كان السيف وحمالته رمزاً للعزة والرجولة التي تفرض البكاء كما يرى المجتمع فإنه يضرب بهذا اللوم والأقوال عرض الحائط في سبيل إنهاء هذا الصراع الداخلي في نفسه .

" وقال ([1]) :

ويَوْمَ عَقَرتُ للْعَذَاريَ مَطِّيتي فَيَا عَجَباً مِنْ رِحلهَا المُتَحَمَّل

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّاب الدِّمَقْسِ المُفتل ([2])

... وقال بعض الأدباء قوله ياعجباً يعجبهم من سفهه في شبابه من نحر ناقته لهم.

وظاهره أنه يتعجب من تحمل العذاري رحله, وليس في هذا تعجب كبير ولا في نحر الناقة لهن تعجب, وإن كان يعني به أنهن حملن رحله ... ولو سلم البيت من العيب لم يكن فيه شيء غريب ولا معنى بديع ... ويعدون التشبيه مليحاً واقعاً وفيه شيء وذلك أنه عرف اللحم ونكر الشحم فلا يعلم أنه وصف شحمها وذكر تشبيه أحدهما بشيء واقع وعجز عن تشبيه القسمة الأولى فمرت مرسلة وهذا نقص في الصنعة ... ومنه شيء آخر من جهة المعنى وهو أنه وصف طعامه بالجودة, وهذا قد يعاب "([3]) .

---

1 – امرؤ, القيس, الديوان, ص33.

2 – الهُداب: اسم لما استرسل من الشيء مثل الشعر.

الدمقس: الأبيض من الحرير.

المفتل: الشيء الذي أجيد فتله .

3 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص207.

نلاحظ أن النص يحقق رغبة الباقلاني في نظرة الإعجاز في القرآن الكريم من خلال النظم والتباين, حيث يوضح النقص في الصنعة من خلال الزاوية الأخلاقية والعادة والتقليد إذ يراه سفيهاً يتعجب من نفسه وماذا فعلت, ثم يلجأ إلى العيب من خلال خضوع الصورة الفنية إلى الدقة والوضوح التي يطلبها العقل والمنطق فهو يذكر محاسن التشبيه فقط لأنه شبه الشحم بشيء من العالم الخارجي ووجه الشبه فيه واضح من الملمس وهو الحرير إلا إن الصنعة ليست كاملة لأنه ترك أحد أقسام التشبيه اللحم مرسلاً, وهنا نلاحظ أن التناسب المنطقي الذي يقدم معرفة هو الغاية من الشعر.

ونلاحظ في الأبيات, مدى إصراره على النقص والتباين بالاعتماد على الناحية الأخلاقية حيث يعيب عليه أنه يوصف طعامه بالجودة لأن مكارم الأخلاق تنفي ذلك.

والذي نلاحظه أن الشاعر عندما مر في مرحلة اليأس التي ترمز لها الأطلال ورأى أن البكاء له هو الشفاء فبكى وأراح نفسه, فقد أراد أن يسلي هذه النفس بتلك الذكريات التي غابت عن مدركات الحس وهي تلك المغامرات التي أجراها مع عالم المرأة الذي يرمز من خلالها كما يؤكد نصرت عبد الرحمن إلى الأمل, إذ يذكر مدى التضحيات التي قدمتها هذه النفس سعياً وراء تحقيق الأمل؛ محاولة لفهم هذا الواقع, فقد نحر ناقته بالرغم من أن حملها ثقيل وهي التي يعتمد عليها في مشقة هذا الحمل, إلا إنه في سبيل هذا الأمل الذي فيه شفائه الحقيقي لا يبالي, وربما كانت صورة الشحم ظهرت بصورة الحرير رمزاً لهذه المرأة التي تعطي الأمل في حياة ناعمة كنعومة هذا الحرير وما يحققه من راحة إلى هذه النفس المتعبة .

" وقوله ([1]) :

ويــــَوْمَ دَخَلتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ فَقَاْلَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِـــي ([2])
تَقوُلُ وقَدْ مال العَبِيْطُ بِنَا معا عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَاْ امْرأَ القَيْسِ فَاْنْزِلِ ([3])

---

1 – امرئ, القيس, الديوان, ص34.

2 – الخدر: الهودج.

3 – الغبيط: نوعٌ من الرِّحال, عقرت بعيري: أي أدبرت ظهره.

قوله " دخلت الخدر خدر عنيزة " ذكره تكريراً لإقامة الوزن, لا فائدة فيه غيره, ...فقالت لك الويلات إنك مرجلي, كلام مؤنث من كلام النساء نقله من جهته إلى شعره ... تقول وقد مال الغبيط يعني قتب الهودج بعد قوله فقالت لك الويلات إنك مرجلي لا فائدة فيه غير تقرير الوزن وإلا فحكاية قولها الأول كاف, وهو في النظم قبيح ... عقرت بعيري ولم يقل ناقتي لأنهم يحملون النساء على ذكور الإبل أقوى, وفيه نظر لأن الأظهر أن البعير اسم للذكر والأنثى واحتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن " ([1]) .

لقد حاول الباقلاني أن يعيب البيت من خلال النظم (اللفظ, المعنى) وطريقة الصياغة حتى يقف على التباين الموجود في النص, (النظم هو الطريق التي اختارها الباقلاني لإثبات الإعجاز, وليس انعدام التفاوت هو المظهر الوحيد الدال على إعجاز ذلك النظم, بل هناك عنصران آخران : أحدهما الطول الذي استوعبه ذلك النظم دون التفاوت ... وثانيهما أن هذا النظم قد ورد على غير المعهود من نظم الكلام جميعه عند العرب " لقد حاول أن يضيف النقص للنص من خلال الصياغة, إذ يرجع كثيراً من المفردات التي ذكرها الشاعر جاءت خوفاً من أن يضطرب الوزن عنده, وهذا هو الجانب الأول من النظم وهو صناعة اللفظ وأيضاً من خلال التكرار (الخدر) والاختلاف بين (فقالت, وتقول), إما المعنى فقد حاول أن يعيبه أولا: بتكرار عبارة " لا فائدة فيه " وثانياً اختيار امرئ القيس لفظ بعير بدلاً من الناقة حيث يرى أن الأفضل ذكر الناقة حتى يتناسب مع الأنثى(المرأة), فالتحليل في مجملة يعد من باب إخضاع اللغة الانفعالية الشعرية إلى حدود العقل والمنطق وهذا ما لا يستقيم مع الشعر وداوفعه في حين نرى أن قوله(ويوم دخلت), يعد بداية سير الشاعر في اللاوعي سعياً وراء الأمل وبعث الحياة في تلك النفس البائسة, وما تمنع المعشوقة عنه إلا هذه الصعوبات التي يجدها الإنسان في مسيرته نحو فهم الذات ومحاولة فهم واقعها وإسعادها فلا بد أن يرى المصاعب والعقبات في طريقه فالغاية و الأمل والخلود والنوم على الدمقس المفتل قد يعاكسه القدر فيها وينزله عن مرامه رغماً عنه,

---

1 - الباقلاني, إعجاز القرآن, ص208.

فربما كان دخوله الخدر بداية الطريق وتأكيده لفظة الخدر إصرار على أكماله الطريق وتمنع عنيزة قد تكون من الصعوبات التي يواجهها كل من يسعى إلى التغيير أو الغاية التي يريدها .

" وقوله ([1]) :

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَاْمَهُ وَلاَ تُبْعدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ ([2])

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُغْيِلِ ([3])

البيت الأول قريب النسج, ليس له معنى بديع, ولا لفظ شريف, كأنه من عبارات المنحطين في الصنعة, وقوله " فمثلك حبلى قد طرقت" عاب عليه أهل العربية ... وتقديره أنه زير نساء وأنه يفسدهن ويلهيهن عن حبلهن ورضاعهن لأن الحبلى والمرضعة أبعد من الغزل وطلب الرجال ... وكونه مفسدة لهن لا يوجب له وصلهن وترك إبعادهن إياه بل وجب هجره والاستخفاف به, لسخفه ودخوله كل مدخلٍ فاحش وركوبه كل مركب فاسد, وفيه من الفحش والتفحش ما يستنكف الكريم من مثله ويأنف من ذكره " ([4]) .

لقد عاب هنا النظم من خلال الاعتماد على المعنى الذي يؤديه الشعر من الزاوية الأخلاقية ولهذا قال إحسان عباس " هذا إذا لم يكن ناقماً عليه من الزاوية الأخلاقية فالمعنى الذي يقدمه الشعر عند امرئ القيس فاسد مضر لا يقدم معرفة حقيقة يقبلها المنطق والعقل, في حين يؤكد مصطفى ناصف وجابر عصفور أن غاية الشعر الأولى هي المتعة ثم التأثر ثم الفائدة والخبرة التي يفهمها المتلقي عندما يدرك الخفايا الوجدانية وراء هذا الإبداع ([5]) فالأبيات في نظر الباحث ما هي إلا تعبير في اللاوعي عن عزيمة الإصرار التي يحاول الشاعر أن يظهر بها أمام هذا الطريق الذي لا تنقاد فيه الآمال إلى صاحبها بسهولة فقوله سيري وأرخي زمامه قولاً

1- امرؤ, القيس, الديوان, ص34.

2 – الحبنى: اسمُ لما يجتني من الشجر, المقلَّل : المُلْهي.

3 – جاءت في الديوان لفظة محول بدلاً من مغيل, مغيل: المرأة التي ترضع ولدها وهي حبلى.

4 – الباقلاني, إعجاز القرآن, ص209.

5 – انظر, عصفور جابر, الصورة الفنية, ص383.

حاول فيه إضعاف من يضعون الصعوبات في مسيرته نحو الأمل والسمو بهذه النفس الإنسانية فهو عازم على الوصول إلى ذاك الجنان المعلل وهو الأمل والراحة والاستقرار التي تنشدها تلك الذات, والقول الذي يؤكد أنه لم يسع إلى الغرض الجنسي الذي يصفه الباقلاني بالمفسدة قوله (حبلى ومرضع) فقوله (فمثلك) خطاب يوضح فيه حالة الذات وما مرت فيه من تجارب ومآسي فالمرأة الحبلي قد ترمز إلى تلك الصعوبات والمهالك العظيمة التي مر بها ،(ومرضع) ما هي في نظر الباحث إلا تعبير عن عوائق الحياة التي تتغذى وتكبر في ظروف المجتمع وأحداثه وتقلباته, إلا إن عقيدة الإصرار تجعله يحاول تخطي هذه الصعوبات التي تقف أمامه والسعي إلى راحة هذه النفس وفهم واقعها ؛ وبهذه نجد أن ليس هناك أدنى التفات للبديع الذي تمثله الصورة الفنية في المعلقة (التشبيه والاستعارة), فقد اختار أبياتاً ونظر للصياغة اللفظية والمعنى فيها (النظم)، ولم ينظر للصورة الحسية في الشعر الجاهلي وما تمثله من عمق وجداني, إلا أنها صورة من العالم الخارجي الواقعي الذي يبتعد عن الخيال ؛فالصورة من خلال الرؤية الفلسفية عنده لا تقبل الشعر الفاسد الذي يضر بالمجتمع والأخلاق ولا يحقق فائدة منشودة ، وهنا الأمر يختلف عن نظرة الناقد الأديب (قدامة) في قبول هذه النظرة خدمة للحاكم والسلطة والناقد المعتزلي(الباقلاني) الذي طالب بالصورة المنطقية في الشعر خدمة للقرآن, مع أن المقارنة والموازنة في حد ذاتها لا تجوز بين كلام رباني وصف بالكمال وبين إنتاج شعري لمخلوق بشري حاول أن يفهم واقعه من خلال الخيال والأفكار التي ترسخت في ذهنه .

11.3 المآخذ على الكتاب

يشير إحسان عباس إلى أن (البديع) وهو المقصود بالصورة الفنية(الاستعارة والتشبيه) في هذه الدراسة بأن " الباقلاني لا يرى هذا الفن طريقاً لإثبات الإعجاز لأنه ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف, بل أنه شيء يمكن أن يحذقه المرء بالتعليم ولكن ربما قيل أن أنواع البديع تمثل نوعاً من البراعة ... وكان أهم من استغل هذه الطريقة (البديع) لإبراز مدى الإعجاز في بلاغة القرآن هو الرماني ... النظم إذن هو الطريق التي اختارها الباقلاني لإثبات الإعجاز وليس انعدام التفاوت هو

المظهر الوحيد ... وهذا المنهج الذي سار فيه الباقلاني أعني تحليله للقصيدة الواحدة وبيان مبلغ التفاوت فيها غير سليم النتائج, لأنه يوحي بالموازنة بين شيئين متباعدين ... إن تبين النواحي السلبية أمر سهل, فإما تقرير الصفات الإيجابية فإنه شيء بالغ الصعوبة, ولهذا لا أرى الباقلاني جاء بشيء ذي بال وهو يحاول أن يبن خصائص الآيات القرآنية التي درسها .... أن طبيعة هذا النقد تصل دائماً إلى مجال (اللاتعليل) بسهولة ويسر وذلك هو ما وقف إزاءه النقد عند الآمدي والجرجاني" ([1]).

وقال الرافعي في وصف كتاب الباقلاني " كتاب الباقلاني وأن كان فيه الجيد الكثير وكان الرجل قد هذبه وصفاه وتصنع له إلا أنه لم يملك فيه بادرة عابها هو من غيره, ولم يتحاش وجهاً من التأليف لم يرضه من سواه ... فجاء كتابه كأنه في غير ما وضع له لما فيه من الإغراق في الحشد والمبالغة في الاستعانة والاستراحة إلى النقل " ([2]) .

والباحث يعتقد أن الغاية التي كان يهدف إليها الكتاب هي غاية خيرٍ فهي خدمة للإعجاز القرآني؛ لأنه رأى كما يذكر أن مقولة (الكلام والشعر صناعة) متى ما حذق فيها الصانع وصل إلى درجة الكمال قد وجدت رواجاً عند الفئة التي طالما وقف المعتزلة في وجهها وحاولوا رد أكاذيبها, لذلك افترض ذلك معهم ولكي يبطل هذه المقدمة أوجد مبدأ التفاوت ودرسه من خلال النظم فالصنعة التي يتكلمون عنها هي الصنعة اللفظية فقط القائمة في نظرة على حسن صياغة البديع (الاستعارة والتشبيه) وقال: إنها وحدها لا تحقق الإعجاز في القرآن؛ لأن البشر قادرون عليها, ولهذا لا يكون التشبيه والاستعارة الموجودة عند الرماني_في نظره_ وحده مثالاً على إعجاز القرآن. بل إن إعجاز القرآن بالصنعة، ثم الأمر الآخر الذي لا يصل إلى مكانته إلا كلام القرآن نفسه وهو سلامة النظم والتأليف من التباين والاختلاف في قيمة المعنى وطريقة اللفظ الذي يقدم بها، والصياغة العامة التي تؤلفه والتي يرى أن الشعر عاجز عن أن يؤديها على صفة الكمال؛ لهذا أختار من معلقة امرئ القيس

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص346– 356.

2 – الرافعي ،مصطفى صادق،(2005)،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط8, دار الكتاب العربي،بيروت،ص18.

أبياتاً تعمد إظهار العيب فيها تارة في اللفظ وتارة أخرى في المعنى وأماالصورة الفنية(التشبيه) التي يرى فيها الصياغة العقلية الذهنية فقد حاول تجنب الأبيات التي تزدهر فيها هذه الصورة ،إيماناً منه أنه مسلم بها من الناحية العقلية فمن أجاد صنعته فقد أبدع _ وإن كانت_ فهي دون المستوى من الصورة الفنية في القرآن, فهو يراها في الشعر تفتقد إلى التناسب المنطقي الصارم بين المشبه والمشبه به ولا تحقق فائدة مرجوة منها، وربما كانت صورة الفنية تجلب المفسدة للجمهور والعامة, إلا أنه كما يذكر إحسان عباس لم يقدم جديداً في مجال الإعجاز نفسه, فقد بحث عن سلبيات النظم والصورة الفنية في الشعر من خلال مبدأ التباين ولم نر له تفسيراً وشرحاً للصورة الفنية في القرآن بل كان يأتي حديثه سطحياً لا يصل إلى درجة (الرماني) و(الخطابي) اللذين حاولا بيان إعجاز القرآن من خلال التشبيه والاستعارة والذي يصفه الباقلاني (بالبديع), فقد جاءت دراسته لآيات القرآن تأخذ صفة الانطباع دون تعمق أوغوص في علاقة التشبيهات مع بعضها البعض , بل كان التأويل بين المعنى الحرفي والمعنى غير المباشر (المجرد) عند (الرماني) و(الخطابي) أنفع للصورة الفنية من طريقة الباقلاني رغم المطالبة بالتناسب المنطقي فيها, وقد كان اختياره لقصيدة امرئ القيس موفقاً, فإذا استطاع أسقاطها ،أسقط قيمة الشعر كله أمام آيات القرآن, مع أن الأمر يختلف تماماً عن هذه الفكرة, ففكرت الموازنة هي فكرة ربما كان مصدرها الآمدي, والموازنة بين شيئين مختلفين أمر لا يقبله المنطق, كما يؤكد إحسان عباس فالتفاوت فيها غير سليم النتائج" لانه يوحي بالموازنة بين شيئين متباعدين" ([1]) وذهب إلى البحث عن إعجاز القرآن دون توضيح للصورة الفنية بل اعتمد مصطلح (اللاتعليل) الذي سوغ له تجنب شرح كثير من الصورة الفنية بحجة أنه لا يقدر أن يتصورها أو يظهر إعجازها_ في نظره _إلى من خلال منطقة اللاتعليل التي لجأ إليها الآمدي من قبله وحاول اقتفاء أثر فيها .

---

1 – عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي, ص353.

12.3 الخلاصة

جاء كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر مثالاً واضحاً للأثر الفلسفي, وقد اتسعت مساحة البيت الجاهلي في الكتاب لأسباب فلسفية، وليس رداً على ابن طباطبا_كما يشير إلى ذلك إحسان عباس_ الذي يرى أن الاخلاق والعادات تغيرت من خلال القاعدة الفلسفية التي اعتمدها قدامة والتي تقول (وراء التكثر وحدة ووراء التغيير نواة ثابتة)؛ لهذا لم يستطع أن يستشهد بالشعر المحدث وأقبل على الشعر الجاهلي ؛ بل إن هذه القاعدة _كما يرى الباحث_ أساس فكرتها (المادة والصورة) عند أرسطو التي ترى أن المادة ثابتة مهما اختلف الزمن والصورة هي التي تتغير فالشعر الجاهلي بالنسبة لقدامة مادة وصورته الشعر المحدث ؛لهذا اهتم بالثابت أكثر من المتغير والأمر الثاني الذي دفعه لاختيار الشعر الجاهلي: الوضوح والدقة؛ فالشعر الجاهلي بما يمتلك من صور حسية مأخوذة من العالم الخارجي تدعم خصائص الوضوح والدقة التي هي عنصر مهم في الفلسفة اليونانية التي تؤمن بالعقل، وأما الأمر الثالث الدافع لشيوع الشعر الجاهلي في بعض كتب نقاد القرنين: الخصائص الموضوعية والفنية للشعر الجاهلي الذي ينسجم فيها مع فكرة التوجيه والإرشاد نحو خدمة الحاكم فالشعر الجاهلي في الغالب يتحدث عن فكرة البطل الواحد المنقذ للجماعة ؛ولهذا شجعت الفلسفة اليونانية شعرها القديم الغنائي للسبب نفسه, وقد نظر قدامة إلى الشعر من خلال أنه نشيد وقول يخدم فيه الشاعر الحاكم والسلطة خلافاً لابن طباطبا الذي نظر إليه كنوع من الخدمة تقدم المعرفة المنطقية الحقيقة للجمهور, فقبل قدامة الغلو والمبالغة في الشعر خصوصاً في مدح الحكام ولم ينظر إليه من باب الكذب في حين طالب ابن طباطبا بالحقيقة الصادقة خدمة للجمهور وكلا الوظيفتين تحدث عنهما (مصطفى ناصف وجابر عصفور) بأن الشعر أصبح في النقد القديم غايته التعليم والإرشاد والمتعة الشكلية من أجل توجيه الجمهور وخدمة الحاكم في السلطة, وعلى مايبدو أن قدامة اختار خدمة الحاكم ؛لهذا قبل الغلو والمبالغة في تحسين الشيء أو تقبيحه, فإذا كان المعنى رديئاً لا يعني أن الشاعر أو الصانع رديء؛ لأن الشعر صناعة, والشاعر صانع, فالخشب الرديء لا يعني أن الصانع غير مجيد في صنعته، ثم نظر إلى فكرة اللفظ والمعنى نظرة أقرب إلى نظرة الجاحظ التي أسيء

فهمها عند بعض النقاد فهو يقدس المعنى؛ لأنه يميل إلى العقل؛ ولهذا لم يفضل اللفظ عليه, بل نظر إليه (اللفظ) على أنه وسيلة مهمة في تحول المعنى التخيلي في الشعر من معنى تخيلي إلى معنى عقلي, وهذا سر عدم ظهور مشكلة السرقات الشعرية عنده، فقد نظر إلى المعنى واللفظ من خلال قاعدة المادة والصورة, التي تقضي أن المعنى ثابت لا يتغير، ويحق للجميع أخذه وتقديمه في صورة جديدة من الألفاظ .

جاءت الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في كتاب قدامة (نقد الشعر) تقبل الخيال من جهة وترفضه من جهة أخرى, تقبله في الغلو والمبالغة من أجل تأكيد المعنى في النفس وتوضيحه، وهو بهذا يقف عند فكرة توجيه الجمهور نحو خدمة الحاكم والنظر إليه بإجلال من خلال المبالغة و الغلو, أما الجهة التي لا تقبل الخيال فهي الصورة الفنية (التشبيه والاستعارة) في بعض نصوص الشعر الجاهلي , فالمشبه يجب أن يحمل صفات المشبه به في الواقع فلا يقبل التشبيه الذي تتداخل الأشياء فيه وتفقد خصائصها مثل: تشبيه الطفل الصغير بتولب الحمار؛ لأنه ينشد من هذه الصناعة التي يقدمها الشاعر الوضوح والدقة في تقديم المعلومة أو الرسالة؛ ولهذا ضاق ذرعاً بالاستعارة ؛لافتقادها الوضوح الذي يطلبه في الشعر, والنموذج الجاهلي في الغالب بما يمتلك من خصائص حسية يمثل هذه المطلب في نظره .

وهذه الخصائص التي أدت إلى شيوع الشعر الجاهلي في كتب بعض نقاد القرنين نظر إليها على أنها إحدى أسباب عجز النقد عند بعض النقاد المعاصرين إلا أن النظرة الحديثة للشعر الجاهلي والصورة الفنية العميقة – أثبتت العكس كما وضح البحث في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

وأما كتاب الباقلاني فإن فكرة (الشعر صناعة) التي مصدرها الفلسفة اليونانية، والتي تنظر إلى الشعر على أنه قائم على قدرات ذهنية متى ما انتبه إليها الصانع استطاع أن يأتي بالكمال, قد اقتنع بها الباقلاني وطبقها، وعندما رأى بعض الملحدين يلحقون القرآن بالشعر من هذه الزاوية, أراد إثبات أن القرآن يفوق الشعر؛ ولكي يحقق ذلك لم يلتفت إلى جانب الصناعة اللفظية (البديع) المتقن (التشبيه والاستعارة) في القرآن والشعر, فلم يشرح الاستعارة والتشبيه كما شرحها (الرماني) (الخطابي) بل

أقصي ما قال عنها عبارته التي كررها كثيراً(ومن بديع الاستعارة أو من بديع التشبيه), فهو يعتقد أنها ليست الوحيدة أو المعتمد عليها في إعجاز القرآن، وكل ذلك من أجل أن يقول إن (البديع) (التشبيه والاستعارة) الذي يقدر أن يأتي الصانع أو الشاعر بالكمال فيه_ إذا تنبه عليه وتدرب بالممارسة عليه_, ليست الصفة وحدها أو ذاتها التي يمكن أن نقول إن إعجاز القرآن يكمن فيها؛ لهذا خالف (الرماني والخطابي) فهو لا يقبل التشبيه وحده معجزة أو الاستعارة وحدها معجزة ؛ولكي يعالج قضية الإعجاز ويرفع القرآن عن مكانة الشعر نظر إليه من خلال فكرة النظم (اللفظ والمعنى), بالاعتماد على مصطلح التباين فهو يرى أن الشاعر حتى لو أجاد في الصنعة اللفظية (التشبيه والاستعارة) فإن نصه لا يخلو من تباين في المعنى الذي يقدمه ، الأمر الذي لا يمكن أن يوجد في القرآن الكريم .

وقد اختار النموذج الجاهلي في كتابه أكثر من غيره عند المقارنة، فقد أراد أن يوازن بين القرآن الكريم والنموذج الأمثل للشعر, وتكمن خطورة هذا المنهج في أنه لم يتعمق في دراسة الصورة الفنية الموجودة في القرآن الكريم أو الموجودة في النص الجاهلي, على افتراض أنها من الصنعة التي يستطيع البشر أن يأتي بها, لذلك نظر إلى النص القرآني نظرة شمولية تجمع بين المعنى واللفظ حتى يصل إلى منطقة اللاتعليل التي اعتمد عليها وأخذها من الآمدي كما أخذ عنه فكرة الموازنة, ولكي يحقق تفوق القرآن على الشعر, نظرة إلى حالة التباين التي لا توجد في القرآن مهما طالت آياته – وهو كذلك – وتوجد في الشعر، فإذا صحت صناعة الشاعر اللفظية (التشبيه والاستعارة) فهو عاجز أن يحتفظ أو يقدم المعنى الجليل في سائر النص الشعري, لذلك اختار من معلقة امرئ القيس الأبيات التي تقل فيها الصورة الفنية (التشبيه والاستعارة) وعاب الشعر الجاهلي من خلال زاويتين :

الأولى : الصورة الشعرية المنطقية التي يقبلها العقل وتقدم معنىً واضحاً, والزاوية الثانية : الطعن في المعنى من جانب الأخلاق والقيم , في حين يؤكد إحسان عباس أن مثل هذه الموازنة لا تصح ؛لأنه من غير المعقول أن أوزان بين آيات القرآن وما هو عليه من كمال وبين إنتاج شعري صفته النقص؛ لهذا يرى إحسان عباس والرافعي أن الكتاب لم يقدم شيئاً يذكر في توضيح إعجاز القرآن فقد حاول الباقلاني إظهار

سلبيات الشعر في حين لم يستطع أن يقدم الإيجابيات في القرآن, ويمكن القول إن مصطلح الشعر صناعة ومصطلح التباين _الذي يؤكد جابر عصفور أن مصدرهما فلسفي أرسطي_ هما مدار الكتاب فالأول: أساس فكرة الكتاب والثاني: طريقة الكتاب ونهجه المعتمد في إسقاط الشعر الجاهلي والتهوين منه, لكن يمكن القول إن الجمع بين البلاغة و النقد والنظر إلى النص الأدبي نظرة شاملة دون البيت أو البيتين_ كما كان في السابق_ هي خطوة وإنجاز يحسب للباقلاني في مسيرة النقد العربي في القرن الخامس الهجري .

الخاتمة

لقد انتهى موضوع هذه الدراسة على الخطة التي وضعت له, وأصبح يشكل وحدة عامة تجمع شتاته وتلم ما تفرق منه, إذ أن البحث أماط اللثام عن أربع قضايا مهمة تجتمع تحتها قضايا فرعية:

أولاً : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي وقيمتها الأدبية والفنية،والفرق في غايتها وهي(تقديم الوضوح والدقة للمعنى) عند ناقد القرنين ويمثلها التشبيه والاستعارة وبين مفهومها عند بعض النقاد المعاصرين من خلال إعادة تشكيل الواقع وفهمه وأساسها الخيال والعاطفة .

ثانياً : أسباب سموق النموذج الجاهلي وطريقة توظيفه في كتب النقاد في القرنين الرابع والخامس الهجريين .

ثالثاً : علاقة الشعر الجاهلي بعجز النقد .

رابعاً : الوقوف على حقيقة العجز في نقد القرنين والمتمثل بالفلسفة الوافدة التي اتضح أن تأثيرها كان كبيراً على بعض كتب نقاد القرنين .

وخرجت الدراسة بنتائج واضحة يمكن إجمالها على النحو الآتي :

أولاً : جاءت الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من خلال النظرة الحديثة للصورة خلافاً لما نظر إليها ناقد القرنين, فهي تحمل عمقاً وجدانياً يحققه الخيال بين صورة حسية مدركة بالحواس وصور حسية أخرى غابت عن الحس وبقيت في المخيلة, وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يجمع بينها من خلال فاعلية الخيال, فالصورة الحسية كما يقر بعض أعلام النقد الحديث هي المنطلق الأساسي للخيال.

ثانياً : إن تهمة الشعر الجاهلي بسبب سموقه في كتب نقاد القرنين وخصائصه الفنية من اعتماده على العالم الخارجي, والوضوح والدقة واعتماده كنموذج مثالي للشعر عند نقاد فترة الدراسة حتى أصبح أحد أسباب عجز النقد وتطوره كما يشير إلى ذلك طه إبراهيم وإحسان عباس ومحمد زغلول سلام وأحمد مطلوب _ هي تهمة تحتاج إلى إعادة نظر لأسباب , أولاً : لأن صوره لها عمق وجداني وخيالي, ثانياً : أن سموقه جاء بسبب خصائصه التي وافقت مطالب الفلسفة الوافدة التي تطالب بالنموذج الأمثل الذي يقدر البطل الواحد ويرفع من قيمته وقاعدة المادة والصورة التي ترى الشعر

الجاهلي مادة ثابتة والشعر المحدث صورة عنه, في حين ينظر بعض النقاد المعاصرين مثل جابر مصطفى ناصف وجابر عصفور نظرة مخالفة لهذه الخصائص التي توهم البعض أنها جعلت ناقد القرنين ينظر إلى الصورة (التشبيه والاستعارة) نظرة جامدة لا تحقق الخيال في الشعر؛ في حين يقر الناقدان المعاصران بأن المدرك الحسي في الشعر يرتبط من خلال الخيال مع مدرك حسي غاب في ذهن الشاعر في اللاوعي.

ثالثاً : الناقد المعاصر_ خصوصاً الذي تناول النقد من الجانب التاريخي مثل طه إبراهيم وإحسان عباس_ عندما قال إن سموق الشعر الجاهلي وخصائصه في كتب النقاد من أسباب عجز النقد, اعتمد في الحقيقة على المقياس (الشعر الجاهلي) الظاهر، وغاب عنه الأساس الخفي المتمثل بالفلسفة التي أوجدت هذا المقياس الذي يتفق مع نظرتها إلى الشعر وغايته .

رابعاً : الفلسفة الوافدة التي ظهر تأثيرها منذ القرن الأول الهجري وحتى القرن الرابع والخامس الهجري وما بعدهُ – حولت الصورة الفنية من صوره لها عمق وجداني تفرضه طبيعة الشعر ذاته إلى صورة فنية جامدة تنظر إلى الصورة على أساس تناسب منطقي صارم بين أطراف التشبيه وذلك أنها كانت تنظر إلى الشعر على أنه تخييل كاذب يعتمد على مدركات حسية تصل إلى المخيلة (الحاسة المشتركة) التي لا تخضع للعقل وبالتالي هو يقدم معرفة ناقصة للجمهور؛ ولكي يتم توظيفه في خدمة الحاكم والجمهور – نظر إلي وظيفته من خلال زاويتين الأولى : القوة النزوعية التي تتولد في النفس أثر المدركات الحسية وتدفعه إلى التأثر باللاوعي لأن العامة في نظر الفلسفة اليونانية تتبع مخيلتها لا علمها، مثل: الشاة التي تتوهم شيئاً في الليل أنه ذئب فتفزع منه بناءً على مدركها الحسي الذي تتفق مع الإنسان فيه، وتحقق القوة النزوعية التي هي بمثابة ردة فعل سريع أراد الفيلسوف اليوناني استغلاله من خلال الشعر في توجيه الجمهور إلى غاية وهدف يخدم مصلحة السلطة والحاكم وتعزيز الأخلاق والقيم وعدم الالتفات إلى العملية الإبداعية نفسها؛لهذا طالب في المبالغة في مدح الحاكم، والغلو في صفاته واتباع النموذج الجاهلي الذي يرفع من قيمة الفرد البطل بالنسبة للجماعة وأما الزاوية الأخرى: فهي خدمة الجمهور وحصوله على

معرفة كاملة واضحة ودقيقة بعيدة عن التخييل والتوهم ؛ ولكي يخرج الشعر من العيب الناقص الذي وصفه به لاعتماده على التخييل الكاذب طالب في التناسب المنطقي الصارم بين أطراف التشبيه والوضوح والدقة والصور المأخوذة من الواقع التي يقبلها العقل والتي تعطي معرفة واضحة تحمل الفائدة حتى أصبحت وظيفة التشبيه توضيح المعنى للمتلقي وتأكيده وشرحه فقط .

خامساً : إن الناقد القديم ويقع الحكم كذلك على ناقد فترة الدراسة – كما يؤكد مصطفى ناصف وجابر عصفور – نظر إلى وظيفة الشعر كما نظرت إليه الفلسفة في النقطة الرابعة, والباحث يقر ذلك إلا أن الناقدين مصطفى ناصف في كتابه " الصورة الأدبية " وجابر عصفور في كتابه " الصورة الفنية في النقد البلاغي عند العرب " يؤكدان أن عجز الصورة الفنية عند الناقد القديم وناقد فترة الدراسة لا يعود إلى الفلسفة نفسها فكل ما ذكرناه في النقطة الرابعة عندهما هو بسبب الخلط غير الواعي عند ناقد القرنين بين أفكار أرسطو الذي أدى به إلى إجاد مصطلح التخييل الشعري الذي يحد من قيمة الشعر من زاوية المعرفة بسبب اعتماده على المدرك الحسي, والسبب يعود في نظر الباحث إلى أن الناقدين درسا الصورة الفنية بالاعتماد على الخيال فلما وجدا أن أرسطو رفع من قيمة الشعر في حديثه عن المحاكاة بسبب اعتمادها على الخيال في كتابه (فن الشعر) بينما الناقد القديم نظر إلى الشعر على انه تخييل كاذب لا يتم الفائدة منه إلا إذا تحول إلى تخييل عقلي يقبله المنطق, وأوجد بالتالي مصطلح التخييل الذي لم يذكره أرسطو بتاتاً بل أوجده الناقد العربي القديم _في نظرهم_ حين جمع بين آراء أرسطو في كتابيه (فن الشعر) و(النفس), فقد تحدث أرسطو عن المدركات الحسية التي لا تخضع للعقل في كتاب النفس ولم يربطها مع المحاكاة وقيمتها المعرفية الأمر الذي أوجد العجز في الصورة حتى جعل الناقدين يوجهان اللوم إلى الناقد العربي القديم وناقد فترة الدراسة , وهذا خلاف ما يراه الباحث في النقطة السادسة .

سادساً : ناقد القرنين – كما يرى الباحث – لم يخلط ين آراء أرسطو دون وعي, بل فهم الفلسفة فهماً صحيحاً وكيف نظرة إلى الشعر وغايته وأهدافه، فقد عرف ناقد فترة الدراسة من أفلاطون وأرسطو أن الفلسفة صفتها الغموض وتحتاج لمن يحسن التعامل

معها ويستطيع فك رموزها وجمع المتنافر منها ، لهذا يرى إفلاطون وأرسطو بأنها حكر على أفراد معدودين، وليست لجميع البشر_ كما يؤكد ذلك حنا الفاخوري_, وقد فهم ناقد القرنين تلك الرؤية و جمعوا بين آراء الكتابين " فن الشعر والنفس " فأرسطو فعلاً – يرى أن المحاكاة التي أساسها المدركات الحسية القائمة على الخيال هي أساس الشعر وبالتالي رفع من قيمته في محاولة فهم الواقع وأقر خاصية الخيال في كتابه (فن الشعر) التي هي أهم مميزات الشعر في النظرة النقدية الحديثة إلا أنه في حديثه عن المدركات الحسية التي هي بداية العملية الشعرية قال إنها تصل إلى المخيلة ولا تخضع للعقل الفعال وبالتالي لا يقدم معرفة ذات قيمة فهو لم يذكر الشعر نفسه لكنه ذكر المادة الخام له وهي المدرك الحسي الذي يبقى ناقص المعرفة في كتابه " النفس " وبهذا يكون أرسطو خدع جمهوره ومجتمعه فقد رفع من قيمة الشعر في المحاكاة حتى يحقق غايته من الشعر في خدمة الحاكم ولهذا طالب في المبالغة والغلو في مدح الملوك والقادة وفيها يتحقق شيئاً من الخيال للشعر وأما من زاوية المعرفة والتعليم المباشر وخدمة الجمهور ،فقد طالب أرسطو بالتناسب المنطقي الصارم بين أطراف التشبيه حتى ضحى بالعنصر الشعري كما يؤكد حنا فاخوري, وبهذا تكون نظرته الأولى قائمة على القوة النزوعية التي يتفق الإنسان والحيوان فيها ؛لإرشاده إلى أمر ما ،والثانية قائمة على أساس المعرفة الحقيقية التي يقبلها العقل, ولكي يبقي على هذه الوظيفة ويحافظ على قيمة الشعر في نفس الشاعر والمتلقي لم يربط بين ما قاله في الكتابين, في حين نظرة ناقد القرنين المتأثر بالفلسفة لا تقبل هذا الخداع للمتلقي مما ينبئ عن قيمة الأخلاق الإسلامية التي تربى عليها الفكر العربي, فقد فهم أن الفلسفة قائمة على الغموض وفهم غاية أرسطو وهدفه من الشعر من خلال ربطه الواعي بين أفكار الكتابين، لكنه لم يكن منافقاً مع جمهوره، فقد صرح بأن الشعر أساسه التخييل الكاذب, كما ذكر الفارابي الذي قدم نظريته فيه ولم يخضعها للتطبيق لأنه يرى أن العلوم الأخرى أكثر فائدة منه وحذر كذلك ابن سينا وابن مسكويه من سماعه بعد أن وصفاه بالأقاويل الكاذبة ولا فائدة منه إلا إذا تحول هذا التخييل إلى تخييل عقلي يقبله العقل فتكلم (الفرس) غير مقبول بينما يقبل التحمم لأنه من صفاته .

وكل هذا الذي ذكرنا هو ما جعل الناقد مصطفى ناصف يغير نظرته في مسألة عجز الصورة الفنية في النقد القديم في كتابه " نظرية المعنى في النقد الأدبي " فعندما نظر إلى المطالبة الحثيثة بالمعنى العقلي في الشعر عند الناقد القديم وناقد فترة الدراسة بدأت نظرته تختلف عن كتابه الأول(الصورة الأدبية) الذي يبحث في الصورة وخصائص الخيال فيها الذي يرفع من قيمتة أرسطو حتى جعلته يقدر لأرسطو ذلك ويوقع اللوم على الناقد العربي , في حين أظهرت دراسته الثانية عيب الفلسفة الأرسطية عندما وجد الناقد القديم يتبعه فيها ويطالب بالمعنى العقلي وقد أشار إلى خطورة هذه الفلسفة في إشارات واضحة وبدأ حديثه عن أسباب العجز منصباً على الفلسفة أكثر من الناقد القديم(ناقد القرنين) , بعد هذا نستطيع القول إن الفلسفة هي المسؤولة أولاً وأخيراً عن عجز الصورة الفنية في نقد القرنين وليس الناقد العربي الذي خلط بينها .

سابعاً : لقد رسخ في ذهن معظم الدارسين أن من أسباب سموق الشعر الجاهلي في كتب التراث وجعله مقياساً لجودة الشعر هو جزالة هذا الشعر في ألفاظه وأسلوبه وهم أمر لا شك فيه إلا أن هناك أسباباً أخرى يعتقدها الباحث وراء هذا الإصرار على استخدام الشعر الجاهلي والاستشهاد به في كتب نقاد القرنين، أهمها الأفكار الفلسفية,وقد جاءت تأثيرها على أوجه عدة منها :

أولاً: تأثر المعتزلة بالفكر الفلسفي وقيمة العقل فقد نظروا إلى الشعر من خلالها على أنه تخييل, فهم ينفون التشبيه والتجسيم في القرآن ويرفضون الخيال المتمثل بالمجاز حتى لا ينطروا إلى الصورة الفنية في القرآن على أنها من باب التخييل الكاذب وعندما وجدوا أن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي تقوم على الحسية وتبتعد عن الخيال _في نظرهم_ أكثروا الاستشهاد به واعتمدوا على الجانب اللغوي فيه فحول معانيه أثناء شرحهم لها من معانٍ حسية إلى معانٍ عقلية مجردة تخدم آلية التأويل التي استخدمها الناقد المعتزلي في نفي التشبيه والتجسيم, والذي يمثل هذا الاتجاه (الرماني) و(الخطابي), وأما الباقلاني فقد ظهر تأثير الفلسفة في كتابه من خلال فكرة أن الشعر صناعة ومتى ما أتقنها الشاعر وعلم صناعتها وخصائصها استطاع أن يأتي بالشعر الذي يحقق غاية الجودة والكمال حتى شكك البعض في إعجاز القرآن

ومقارنته بالشعر من هذه الزاوية فمتى أتقن الصانع صنعته في الشعر أتى بالكمال؛ ولكي يدحض الباقلاني هذا الرأي استشهد بالشعر الجاهلي وأكثر منه في كتابه وفي الوقت نفسه ضحى به, فقد اختار النموذج الأمثل إلى الشعر وحاول أن يعيبه من خلال فكرة التباين التي يؤكد جابر عصفور أن أصولها فلسفية خلافاً لما يعتقد إحسان عباس من أنه استقاها من ابن قتيبة, فالشعر حتى لو وصل إلى كمال الصنعة فإن صفة التباين بين جودة الصنعة في الصياغة وبين المعنى الذي يحققه لا بد أن تظهر؛ الأمر الذي لا يمكن أن يوجد في القرآن وفكرة التباين يعتقد الباحث أنها ليست الفكرة ذاتها التي أوردها إحسان عباس من أنها التباين بين الحالة النفسية التي تؤثر على قوة القصيدة وجزالتها وضعفها كلما طالت المقطوعة الشعرية والباحث وأن كان يتفق مع جابر عصفور في أن أساسها فلسفي ولا علاقة لابن قتيبة فيها؛ فهو يخالفه في القاعدة الفلسفية التي أرجعها لها والتي يقول إن أساسها (درجات المحاكاة الأرسطية), بينما يرى الباحث أن أصل مصطلح التباين هو فكرة المادة والصورة, فالتباين بين الصياغة (الشكل)(الصورة) والمضمون (المعنى)(المادة) , فهو يتحدث عن الصياغة(اللفظ) ويعدها من البديع الذي يجيد فيه الشاعر إذا تعلمه فهو لا يرى البديع (التشبيه والاستعارة) الذي عده الرماني والخطابي وحده من معجزات القرآن إذ يجعل له فصلاً في كتابه ويقر للشاعر الجاهلي الصنعة والإبداع فيه؛ ولم نجد حديثاً في شرحه أبيات امرئ يذكر فيه أن التباين أصله الحالة النفسية بل يشرح الأبيات مركزاً على الفرق بين الصناعة اللفظية والمعنى وقد وجدنا حديثاً عن المعنى المضمون(المادة) التي في ذهن الشاعر إلا أنها تفقد قيمة الكمال في الشعر ولكي يقطع الطريق على من جمع بين القرآن والشعر في الصناعة اللفظية أوجد مصطلح التباين الذي أساسه الصنعة اللفظية (الصورة) وفيها يكون التباين بين الصورة الفنية التي يكون فيها الإبداع إذا أتقنها الصانع (الشاعر) وبين (المادة)المعنى الذي تحققه هذه الصورة والذي لا يخلو من العيب والنقص لاعتماده على قدرات ذهنية ناقصة بطبعها , فالتباين الذي قصده هو تباين النظم بين الصياغة التي يجيدها أي صانع محترف وبين المعنى الذي يقدمه الشعر ولا يصل لدرجة الكمال خلافاً لآيات القرآن, وقد أضر الناقد ببعض أبيات المعلقة عندما شرحها والشعر عموماً وكل ذلك بسبب

فكرة الشعر صناعة, إذ إن إعجاز القرآن لا يتطلب الجمع بين آيات قرآنية صفتها الكمال وبين إبداع شعري صفته النقص كما نظر إليه أرسطو .

ثانياً:من أسباب سموق الشعر الجاهلي عند الناقد الأديب في فترة الدراسة والتي أساسها الآراء الفلسفية _ فكرة النموذج الأمثل الأقرب إلى الحقيقة والصواب, فكلما كان الشيء قديماً كان أقرب إلى الحقيقة التي تحاكي عالم المثال الغائب فهو الوحيد الذي يحمل الحقيقة الكاملة.

والشعر الجاهلي يمثل هذه (المثل) التي تعطي الصورة الحقيقية للشعر عامة وخصائصه ومميزاته ويمثل هذا الاتجاه ابن طباطبا الذي وردت عنده لفظة المثل وأضافها إلى الشعر الجاهلي مراراً في كتابه.

ثالثاً: فكرة (المادة والصورة) فالمادة في الفلسفة اليونانية ثابتة والصورة متغيرة والإبداع يكون في الصورة, فالشعر الجاهلي هو المادة الثابتة من خلال المعنى الذي سبق إليه وأوجده والشاعر المحدث ما عليه إلا أن يأخذ هذا المعنى ويعيد صياغته وهذا ما نجده عند قدامة, فقد أكثر من الشعر الجاهلي وقلت مساحة الشعر المحدث في كتابه فهو يراه نواة ثابتة مهما كثر التغير فيه والذي يظهر في صورة الشعر المحدث إلا أنه يعود إلى هذه النواة المتمثلة بالشعر الجاهلي ولهذا يعتقد الباحث أنه لم يقصد بهذه المقولة التغير الأخلاقي مع الزمن_كما يشير إلى ذلك إحسان عباس وبأن الأخلاق ثابتة لهذا لم يستشهد بالشعر المحدث حتى لاتبطل نظريته بل لأن الشعر الجاهلي النواة الثابتة والشعر المحدث هو المتغير , وهناك أمر آخر جعل قدامة يهتم بالشعر الجاهلي وأساسه الفلسفة أيضاً . فقد رفعت من قيمة الشعر القديم عندها فهو يمثل الحديث عن البطل الواحد الذي يرفع قيمة الفرد المنقذ للجماعة خدمةً إلى الحاكم والسلطة,

رابعاً: من الخصائص الفنية التي ساعدت على سموق الشعر الجاهلي في كتب بعض النقاد هو الوضوح والدقة والصور الحسية المأخوذة من الواقع في الشعر الجاهلي والتي في نظر ناقد القرنين بعيدة عن الخيال وقريبة من المنطق والعقل التي تقدرهما الفلسفة الوافدة .

ثامناً : جنت الفلسفة الوافدة على الشعر الجاهلي والنقد ووظيفته معاً، فقد ظن البعض أن الشعر الجاهلي بخصائصه الحسية القائمة على الوضوح هي العامل الرئيس من التقليل من شأن الخيال عند ناقد القرنين ، وأما جنايتها على النقد فمن خلال النظرة التي قامت عليها وظيفة الشعر عندها, فإذا كان الشاعر الجاهلي ينشد بدافع وجداني يجد فيه المتعة أولاً و محاولة لفهم واقعه ثانياً ثم يتأثر بها المتلقي وينبهر و يبحث عن المعنى المفيد ويحاول التعلم وأخذ الخبرة , فإن الأمر قد تغير كما يقر مصطفى ناصف وجابر عصفور فقد تحول إلى التعليم والإرشاد وخدمة الحاكم والسلطة ثم المتعة الشكلية في قدرة ذهن الشاعر على الجمع بين أطراف التشبيه وفنون البديع, وهما ينسبان ذلك إلى مصطلح التخييل الذي أوجده الناقد في الخلط بين آراء الفلسفة, وقد وضحنا أن مصطلح التخييل أساسه الفلسفة نفسها, فقد أثر على وجود قضية الصدق والكذب في الشعر فإذا كان الأصمعي قال أعذب الشعر أكذبه من باب أن الشعر يزدهر في باب الشعر ويقل في باب الخير وضرب مثالاً على ذلك في شعر حسان بن ثابت فإن ابن طباطبا الذي نهل من علوم الفلسفة نظر إلى هذه القضية من باب وظيفة الشعر في تقديم المعرفة الواضحة للجمهور فمهمة الشعر عنده الإفهام ويدين بشده من يرى أن أعذب الشعر أكذبه وذلك من أجل تقديم المعلومة الصادقة للجماهير وهو الموقف نفسه الذي وقفه الآمدي والقاضي والجرجاني والباقلاني في حين نجد قدامة يميل إلى الكذب من خلال الغلو والمبالغة وهو بذلك يحقق الوظيفة الثانية وهي خدمة الحاكم فلا بأس أن يبالغ الشاعر في قوله في ممدوحه لأنه يقصد إلى الغاية القصوى من التحسين للممدوح أو التقبيح للعدو وهذا الأمر يوحي بتقديره الخيال من خلال نظرته إلى الغلو والمبالغة لكن ما أن يتحول إلى الصورة الفنية في التشبيه والاستعارة حتى يطالب بالتناسب المنطقي الصارم بين المشبه والمشبه به, وهذه الازدواجية سببها وظيفة الشعر فإذا أراد خدمة الحاكم طالب بالغلو وإذا أراد تقديم معرفة إلى الجمهور طالب بالمنطق والعقل ورفض الخيال, ثم أثرت الفلسفة على النقد من خلال فكرة المادة والصورة, فالمادة (المعنى) ثابتة والصورة (اللفظ) يتغير, وما كان ثابت ليس فيه إبداع وإنما يكون الإبداع في المتغير (اللفظ) الذي من خلاله يعاد تشكيل المعنى , فقد أوجدت بالتالي فكرة المادة

والصورة في قضية (المعنى واللفظ) مقولة :إن المعنى سبق إليه الجاهلي لأن المعنى ثابت لا يتغير وإذا أراد أن يبدع الشاعر فعليه أن يأتي بالمعنى في صورة (ألفاظ) جديدة أي أنه أقر الإبداع فقط في الصياغة اللفظية ؛ مما دفع النقاد إلى تتبع معاني الشعر الجاهلي لإظهار السرقات بين الشعراء كما كان عند الآمدي والحاتمي والقاضي الجرجاني وهي قضية شغلت مساحة واسعة في كتب بعض نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين وأخرجته عن غايته الأساسية وهي التعليل والتفسير والتذوق _كما يشير إلى ذلك إحسان عباس في حديثه عن قضية السرقات _وهذا الاهتمام بالمعاني القديمة وسرقتها بين الشعراء جعل نقد القرنين يظهر على شكل شروحات حرفية لهذه المعاني كما في شرح الحماسة للتبريزي,والمعلقات السبع للزوزني وكل ذلك كان ينبئ عن خروج النقد عن مساره الصحيح الذي لا نغالي إذا قلنا إن الفلسفة لها الأثر المهم في عجزه ولم يسلم النموذج الجاهلي الذي دعت إليه الفلسفة المنطقية في نظرتها للصورة الشعرية – من أن ينظر إليه على أنه أحد أسباب عجز النقد .

المراجع

الآمدي، أبوقاسم الحسن(2006)،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تقديم إبراهيم شمس الدين،ط1،دار الكتب العلمية، بيروت.

الآمدي ،أبو قاسم الحسن ،(1961)،المؤتلف والمختلف،تعليق كرنكو،ط1،مكتبة القدس.

الأمين،دفع الله،(1989)،نظرية التجربة الشعرية في النقد العربي القديم ،رسالة دكتوراة ،مخطوطة،جامعة القاهرة ، تحت رقم 1989.

إبراهيم ،طه ،(1973)،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، القاهرة،ط1 ،مطبعة لجنة التأليف والنشر.

إسماعيل،عزالدين،(د،ت) ،الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند العرب،ط1،دار الفكر العربي ،القاهرة.

أبوتمام ،حبيب بن أوس،(د،ت)،الديوان،فسر ألفاظه محي الدين الخياط،المعارف العلمية.

أحمد ،عبد الفتاح (1973)،المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ،ط1،دار المناهل.

أرسطو،طاليس،(د،ت)،فن الشعر،ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة،ط1،مكتبة الأنجلو المصرية.

أرسطو،طاليس،(1949)،كتاب النفس،نقله الدكتور أحمد فؤاد الأهواني،ط1 ،دار إحياء الكتب العربية ،مصر.

الأسدي ،بشربن أبي خازم ،(د،ت)،ديوانه ،تحقيق عزة حسن،ط2،منشورات وزارة الثقافة .

الأصمعي،أبو سعيد عبد الملك بن قريب،(1993)،الأصمعيات،تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ،ط7،دار المعارف ،مصر.

الأعشى ،ميمون بن قيس ،(1992)،الديوان ،شرح يوسف شكري فرحات ،ط1،دار الكتاب العربي ،بيروت.

أفلاطون، جمهورية أفلاطون،(1967)،ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي ،القاهرة.

أمين ،أحمد ،(د،ت)،ضحى الإسلام،ط10،دار الكتاب العربي ،القاهرة.

أمين ،أحمد (1967)،النقد الأدبي،ط4،دار الفكر العربي ،القاهرة .

الأندلسي،أحمد بن محمد بن عبد ربه ،(1987)،العقد الفريد ،ج1،ج3،تحقيق عبد المجيد الترحيبي،ط1 ،دار الكتب العلمية ،بيروت،لبنان.

ابن ،أبي عون ،إبراهيم بن محمد ،(1950)،التشبيهات، محمد عبد المعين خان ،كمبردج.

ابن جعفر،قدامة ،(1956)،نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى ،ط3،دار الخانجي، القاهرة.

ابن خلدون ،عبد الرحمن بن محمد،(د،ت)،مقدمة ابن خلدون ،ج1،دار صادر ،بيروت

ابن ربيعة ،المهلهل،(1996)،الديوان،طلال حرب ،ط1،دار صادر ،بيروت .

ابن طباطبا،(2005)،عيار الشعر ،تحقيق عباس عبد الستار،ط2،دار الكتب العلمية ،بيروت.

ابن عباد ،الحارث،(2008)،الديوان ،جمعه أنس عبد الهادي ،ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة .

ابن العبد ،طرفة ،(1993)،الديوان ،جمعه علي إبراهيم أبو زيد ،دار الكتاب الجامعي.

ابن قتيبة ،محمد بن عبد الله بن مسلم ،(1985)، الشعر والشعراء،تحقيق مفيد قميحة،ط2 ،دار الكتب العلمية ،بيروت .

ابن ندبة ،خفاف (2002)،الديوان،تحقيق محمد نبيل طريفي ،ط1،دار الفكر العربي ، القاهرة.

ابن منظور،(د،ت)،لسان العرب،دار صادر ،بيروت.

امرأ القيس ،(1984)،الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط4،دار المعارف ، مصر.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الخطيب، (1991)،إعجاز القرآن ،شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ،ط1، دار الجيل .

البكري ،عبد الله بن عبد العزيز،(1947)،معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواقع، تحقيق مصطفى السقا ،ط1،لجنة التأليف والترجمة .

بندتو ،كروتشه،(1947)، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ،ط1، دار الفكر العربي.
تأبط شرا،(2003)الديوان ،اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ،ط1، دار المعرفة بيروت ،لبنان.
تليمة، مصطفى ،(1973)،مقدمة في نظرية الأدب،ط1 ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة.
التبريزي، الإمام أبي زكريا يحيى بن علي ،(د،ت)،شرح ديوات الحماسة لأبي تمام، عالم الكتب ،بيروت.
التوحيدي ومسكويه (1951)الهوامل والشوامل ،نثره أحمد أمين والسيد أحمد صقر،ط1، لجنة التأليف والنشر والترجمة.
الجاحظ، أبو عثمان بن بحر ،(1969)،الحيوان ،تحقيق عبد السلام هارون، ط3،المجمع العلمي العربي الإسلامي،بيروت.
الجرجاني ، القاضي ،(د،ت)،الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ،دار الثقافة للطباعة والنشر.
الجرجاني ،عبد القاهر،(1989)،دلائل الإعجاز،ط2، مكتبة الخانجي ، القاهرة .
الجمحي ،ابن سلام ،(1981)،طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمد محمود شاكر ، القاهرة ،دار المعارف ، مصر .
الجرجاني ،عبد القاهر ،(1991)،أسرار البلاغة ،شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف،دار الجيل بيروت.
الحاتمي، محمد بن الحسن المظفر ،(د،ت)،حلية المحاضرة تحقيق جعفر الكتاني، ط1، دار المعارف ، مصر
الحاجري ،طه ،(1953)،في تاريخ النقد الأدبي والمذاهب الأدبية،ط2 ، الإسكندرية .
حجر،أوس ،(1979)،الديوان ،تحقيق محمد يوسف نجم ،ط3،دار صادر ،بيروت.
الحموي ،شهاب الدين ياقوت،(1948)،معجم البلدان ،دار مأمون ، مصر
الخطابي ،حمد بن محمد ،(1968)،بيان إعجاز القرآن ،تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ،ط2،دار المعارف ،مصر .

الخطيب،عماد علي ،الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، ط2،وزارة الثقافة ،عمان .

خفاجي ،محمد عبد المنعم ،(د،ت)،البناء الفني للقصيدة العربية ،ط1، مكتبة القاهرة، مصر.

الذبياني ،النابغة ،(2005)،الديوان، اعتنى به حمدو طماس،ط2،دار المعرفة.

الرازي،(1965)،الزينة،تحقيق حسن الهمداني،مطبعة الرسالة ،القاهرة.

الرافعي ،مصطفى صادق،(2005)،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ،ط8،دار الكتاب العربي ،بيروت.

الرباعي ،عبد القادر،(1984)،الصورة الفنية في النقد الشعري،ط1،دار العلوم للطباعة والنشر،الرياض.

رتشاردز،(د،ت)،مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ط1،دار المعارف،مصر.

رحاحلة،أحمد زهير عبد الكريم ،توظيف الشعر الجاهلي في الشعر العربي المعاصر،تاريخ النشر(2007)،رسالة ماجستير،مكتبة الجامعة الأردنية تحت تصنيف 811|109.

رسائل إخوان الصفا،(1928)،تصحيح الزركلي،تقديم طه حسين ،دار إحياء العلوم.

الرفوع ،خليل،(2006)،صورة الحرب في الشعر الجاهلي ،مجلة جامعة قطرللآداب،العدد 28.

الرماني ،علي بن عيسى ،(1968)،النكت في إعجاز القرآن ،تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول،دار المعارف ,مصر.

الزبرقان، الأهتم،(1968)،شعر الزبرقان بن بدر والأهتم ،جمعه وحققه سعود الجابر،بغداد.

الزوزني ،القاضي أبو عبد الله الحسن ،(2009)،شرح المعلقات السبع ،تحقيق عمر حافظ ،ط1،شركة القدس ، القاهرة.

سعيد،جميل،(د،ت)،نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع الهجري ،مطابع النعمان ،بغداد.

سلامة ،إبراهيم،(1952)،بلاغة أرسطو بين العرب واليونان،ط2 ،مطبعة مخيمر

سلام ،محمد زغلول (د،ت)،تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،ط1، المعارف، مصر.
الشايب،أحمد ،(1954)،تاريخ النقائض في الشعر العربي،ط2،المكتبة المصرية
شرف ،حفني محمد ،(1965)، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق،دار النهضة ،مصر.
الشنتيري،الأعلم ،(1981)،أشعار الستة الجاهلية ،ط2،ج1،دار الأفاق.
الشوابكة ،داود غطاشة ،(د،ت)،تاريخ النقد الأدبي في القرن الرابع ،ط1،وكالة المطبوعات ،دار الفكر .
شيخو،لويس(د،ت)،شعراء النصرانية قبل الإسلام ،ط3،دار المشرق.
الصايغ ،عبد الإله ،(د،ت)،الإبداع الفني في الشعر الجاهلي ،منشورات وزارة الثقافة .
الضبي ،المفضل بن محمد ،المفضليات ،تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون،ط6،بيروت.
ضيف ،شوقي،(د،ت)،تاريخ الأدب العصر الجاهلي،دار المعارف ،مصر.
ضيف،شوقي (د،ت)،الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ط10،دار المعارف ،مصر.
طبانة ،بدوي،(1985)،قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ،ط2،دارالمعارف ،مصر.
عباس ،إحسان(د،ت) ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ط4،دار الثقافة ،بيروت.
عبد العال ،عبد السلام ،(1978)،نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا،ط1،دار الفكر.
عبد الرحمن ،عفيف (د،ت)،الشعر وأيام العرب،ط1،شركة الفجر العربي،بيروت ،لبنان.
عبد الرحمن ،نصرت(1982)،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ط2 ،مكتبة الأقصى.
العبدي، المثقف،(1971)،الديوان ،حسن كامل الصيرفي،جامعة الدول العربية ،معهد المخطوطات .
عدنان ،سعيد ،(1988)،الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي،ط1،بيروت ،لبنان.

العسكري،أبو هلال،(1952)،كتاب الصناعتين ،تحقيق الأستاذين البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ،دار إحياء الكتب العربية .
عصفور،جابر،(1986)،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ط2،دار التنوير للطباعة والنشر.
علي ،جواد ،(د،ت)،المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،ط1،ج1،مكتبة النهضة .
عنترة (1983)،الديوان ،شرح وتحقيق محمد سعيد ،ط2،المكتبة الإسلامية ،بيروت.
عوض ،ريتا،(1992)،بناء القصيدة الجاهلية ،ط1،دار الأداب ،بيروت.
الغنوي ،الطفيل ،(1968)،تحقيق حمد عبد القادر،ط1،دار الكتب الجديدة .
الفاخوري ،الجر،حنا،خليل،(1982)،تاريخ الفلسفة الإسلامية ،ط2،دار الجيل ،بيروت.
الفارابي ،(د،ت)،آراء أهل المدينة الفاضلة ،دار العراق ,بيروت.
الفاربي،(1968)،إحصاء العلوم،تحقيق عثمان أمين،ط3 ،مكتبة الأنجلو، القاهرة
الفاربي،(1953)،رسالة في قوانين الشعراء،النهضة المصرية ، القاهرة .
الفارابي،(1926)،السياسات المدينة ،ط1،دار المعارف العثمانية ،حيدرآباد.
القطفاني،الشماخ بن ضرار،الديوان،شرح أحمد أمين الشنقيطي،مطبعة سعادة مصر.
القعود ،عبد الرحمن محمد ،(د،ت)،الإبهام في شعر الحداثة ،ط1،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت.
القرشي،أبو زيد محمد (د،ت)،جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ،ط1،دار القلم .
القيرواني،ابن رشيق،(1955)،العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تحقيق محمد محي الدين،القاهرة.
كوربان ،هنري،(1998)،تاريخ الفلسفة الإسلامية ،ط2،ترجمة نصر مروة ، عويدات للنشر والطباعة ،بيروت.
مبارك،زكي،(1939)،جناية أحمد أمين على الأدب العربي،مجلة الرسالة ،العدد323.
المرزباني،أبوعبدالله محمدعمران،(د،ت)،معجم الشعراء،ط1،مكتبة القدس،بيروت.
المرزباني ،أبو عبد الله محمد عمران(1956)، الموشح ،تحقيق علي محمد البجاوي،ط1 ،دار النهضة ،مصر.

المرزوقي،أبو علي أحمد بن محمد،(1991)،شرح ديوان الحماسة ،تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون،ط1،دار الجيل.

مطلوب ،أحمد ،(1973)،اتجاهات النقد في القرن الرابع الهجري ،ط1، وكالة المطبوعات .

مومني،قاسم ،(1983)،نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ،دار الثقافة للطباعة والنشر.

هلال،محمد غنيمي،(2009)،النقد الأدبي الحديث،ط8،نهضة مصر للطباعة والنشر.

الهاشمي،السيدأحمدرضوان،(1999)،جواهر البلاغة في المعاني والبيان،ط1،مكتبة الإيمان.

ناصف،مصطفى،(1983)،الصورة الأدبية،ط3،دار الأندلس ،بيروت،لبنان.

ناصف، مصطفى،(د،ت)،نظرية المعنى في النقد العربي،ط2،دار الأندلس.

نافع،عبد الفتاح،(د،ت) ،الصورة الفنية في شعر بشار بن برد،ط1،دار الفكر، عمان.

نجاتي،محمد عثمان،(د،ت)،الإدراك الحسي عند ابن سينا،ط1،دار المعارف،مصر.

المعلومات الشخصية

الاسم: ضيف الله محمد المزايدة

الكلية: الآداب

التخصص: أدب اللغة العربية

العنوان: الكرك/ القطرانة